K EN
LU M

LLY
UM
TES
ER
OB



CATRIONA
JEFFRIES
GALLERY

3149 GRANVILLE STREET, VANCOUVER, BRITISH COLUMBIA, CANADA V6H 3K1
604 · 736 · 1554 FACSIMILE 604 · 736 · 1054

Member of the Professional Art Dealers Association of Canada

KEN LUM





WINNIPEG ART GALLERY

CANADIAN CATALOGUING IN PUBLICATION DATA
Lum, Ken, 1956-

Ken Lum

Text in English and Dutch.
Catalogue essays by Jeff Wall, Ken Lum and Linda Boersma.
Catalogue of an exhibition held at the Winnipeg Art Gallery, Feb. 24 - Apr. 29, 1990; the Vancouver Art Gallery, Aug. 15 - Oct. 8, 1990 and Witte de With, Rotterdam, The Netherlands, Dec. 8, 1990 - Jan. 20, 1991.
Co-published by: Witte de With.
Includes bibliographical references.
ISBN 0-88915-155-5 (Winnipeg Art Gallery) — 90-73362-04-0 (Witte de With)

1. Lum, Ken, 1956- - Exhibitions.
I. Wall, Jeff, 1946- II. Boersma, Linda. III. Winnipeg Art Gallery. IV. Vancouver Art Gallery. V. Witte de With (Art Gallery). VI. Title.

ND249.L85A4 1990 759.11 C90-097130-4

CIP-GEGEVENS KONINKLIJKE BIBLIOTHEEK DEN HAAG

Wall, Jeff

Ken Lum / met teksten van, texts by: Jeff Wall, Ken Lum, Linda S. Boersma; (samengest. door Jon Tupper ... et al.; vert. door Jacob Groot ... et al.). - Rotterdam: Witte de With; Winnipeg: Winnipeg Art Gallery (distr.). - ill.
Tekst in het Nederlands en Engels. -
Tentoonstellingscatalogus. - Met bibliogr.
ISBN 90-73362-04-0
SISO 700.4 UDC 7.036 NUGI 921
Trefw: Lum, Ken / beeldende kunst; geschiedenis; 20e eeuw; tentoonstellingscatalogi.
Printed in Canada

CONTENTS
INHOUDSOPGAVE

INTRODUCTION
INLEIDING

Chris Dercon & Jon Tupper

This book and the exhibition which accompanies it grew out of a desire to provisionally identify the genres that comprise Ken Lum's artistic activities and in turn, to review the multi-levelled discourse which connects them. The work addressed here was produced between 1984 and the present, a time in which the artist lived and worked in Vancouver, Winnipeg, New York, Toronto and, since 1989, Vancouver again. For the purpose of this particular exhibition and discussion, Lum's early performances, Portrait-Logos, Historical, Youth and Attribute Portraits, furniture installations, Language and Poem Paintings are collected under four main discursive units: the domestic, language, graphic design and portraiture. The ideas of scientific manipulation and classification, interpretation of and struggle for identity, location and relocation, as well as the blurring of the concepts of private and public are important factors in the understanding of these four principal aspects of his work. The attendant meanings reinscribe and reassert their opaque presence within each distinct series of works.

While the furniture installations are the most obvious indication of Lum's concern for the "domestic", the theme is also evident in the portraiture. Anonymous houses or their interiors function as backdrops to the individuals depicted in the photographs. The domestic backdrop is idealized and banal, similar to the generic style of a commercial portrait studio. The furniture's functions are subverted first by their placement in a gallery and then by mannerisms which include a ridiculous abundance of pillows or a series of geometric configurations which make them inaccessible. These suggestions of exclusivity seem in part to echo the relations of power found in the range and spectrum of classes and races depicted in the portraiture.

The depiction of heterogeneous races and classes in the portraiture is also a link to the Poem Paintings. The fact that most of us cannot read the poems, because they are written in languages foreign to us, relegates them by visual analogy to the graphic design exercises we witness in the Language Paintings. It is highly likely, as well, that many of the individuals represented in the portraiture would have as their mother tongue the languages in the Poem Paintings which we are unable or unwilling to understand.

Further, the use of commercial graphic design in the works which employ text (specifically in the Logo and Attribute Portraits and the Poem and Language Paintings) makes reference to, not only the generic, authoritarian and encompassing figure of "modern" design, but also to the interchangeability of the metropolitan and suburban environments. It is as if Lum's use of graphic design warns us against a further destruction of our topographic mentality. He emphasizes this again, locating the work in a gallery space where the "domestic" is reinscribed in the context of an institu-

Dit boek en de begeleidende tentoonstelling kwamen voort uit de wens om een voorlopige kenschets te maken van de genres waaruit de activiteiten van Ken Lum bestaan en omgekeerd, om de zich op vele niveaus afspelende discussie erover kritisch te bezien. De hier besproken werken kwamen tot stand tussen 1984 en heden, een periode waarin de kunstenaar woonde en werkte in Vancouver, Wjnnipeg, New York, Toronto en, sinds 1989, opnieuw in Vancouver. Speciaal ten behoeve van deze tentoonstelling en discussie, zijn Lums vroegste performances, Portretlogo's, Historische -, Jeugd- en Attribuutportretten, Meubelinstallaties, Taal- en Poëzieschilderijen gegroepeerd in vier aparte hoofdthema's: huis, taal, grafisch ontwerp en portretten. Ideeën als wetenschappelijke manipulatie en classificatie, interpretatie van en strijd om identiteit, plaatsbepaling en verplaatsing, evenals het vervagen van de begrippen privé en openbaar, zijn belangrijke factoren voor een begrip van die vier belangrijkste aspecten van zijn werk. Binnen elke afzonderlijke serie werken komen de bijbetekenissen opnieuw naar voren en bevestigen ze hun ondoorschijnende aanwezigheid.

Hoewel Lums belangstelling voor "het huiselijke" het duidelijkst tot uiting komt in de Meubelinstallaties, manifesteert dit thema zich ook in het portretwerk. Anonieme huizen of interieurs dienen als achtergrond voor de personen die op de foto's worden afgebeeld. De huiselijke achtergrond is geïdealiseerd en banaal, zoals de doorsneestijl van een commerciële portretstudio. De functie van de meubels wordt ondergraven, allereerst door hun plaatsing in een galerie en vervolgens door maniërismen, zoals een belachelijke overvloed aan kussens of een reeks geometrische opstellingen die ze ontoegankelijk maken. In die suggestie van exclusiviteit lijkt nog iets door te klinken van de machtsverhoudingen die men aantreft in de verzameling en het spectrum van rassen en klassen in het portretwerk.

De afbeelding van heterogene rassen en klassen in het portretwerk heeft ook een connectie met de Poëzieschilderijen. Het feit dat de meesten van ons de gedichten niet kunnen lezen omdat ze in een ons vreemde taal zijn geschreven, brengt ze door visuele analogie dicht bij de oefeningen in grafisch ontwerp die we zien in de Taalschilderijen. Het is bovendien hoogst waarschijnlijk dat veel personen die in het portretwerk zijn afgebeeld als moedertaal een van de talen van de Poëzieschilderijen hebben, die we niet kunnen of willen verstaan.

Verder verwijst het gebruik van commercieel grafisch ontwerp in werk waarin tekst wordt toegepast (met name in de Logo- en Attribuutportretten en de Poëzie- en Taalschilderijen) niet alleen naar de algemene, autoritaire en ons overal omringende figuur van de "moderne" stijl, maar ook naar de onderlinge verwisselbaarheid van de omgeving van metropolen en voorsteden. Het is alsof

GOD BLESS
STEPHEN
CARREIRO



God Bless Stephen Carreiro, 1988. Plexiglas & foto, 102 X 229 cm. Coll. Dick Orrland, Stockholm.



tional setting. The "public" image is contrasted to the "private" and vice versa.

Lum's work invites contemplation and reflection. Furthermore, there is an intelligent distancing from the minimalism and conceptualism of his older colleagues. Unlike many of them, Lum not only criticizes and comments but also makes connections and propositions which serve to destroy mutual systems of exclusivity whether it be in society or the art world. The many formal and conceptual links among the various genres serve as access to the rich content of the four discrete units mentioned above. It is our hope that this document will facilitate an increased understanding of the art of Ken Lum.

Lums gebruik van het grafisch ontwerp ons waarschuwt tegen verdere verloedering van onze topografische mentaliteit. Hij benadrukt dit nog eens door het werk in een galerieruimte te plaatsen waar het "huiselijke" opnieuw wordt beschreven in de context van een institutioneel decor. Het "openbare" imago wordt afgezet tegen het "persoonlijke" en omgekeerd.

Lums werk noodt tot bespiegeling en nadenken. Bovendien neemt het op intelligente manier afstand van het minimalisme en conceptualisme van Lums oudere collega's. Anders dan velen van hen geeft Lum niet alleen kritiek en commentaar, maar legt hij ook verbanden en doet hij voorstellen om de wederzijdse systemen van exclusiviteit te vernietigen in het sociale- zowel als in het kunstleven. De vele formele en conceptuele schakels tussen de verschillende genres dienen als ingang tot de rijke inhoud van de vier afzonderlijke thema's die hierboven zijn aangeduid. We hopen dat deze publikatie bijdraagt tot een dieper inzicht in de kunst van Ken Lum.

KEN LUM

ON PORTRAIT LOGOS:

In 1908, my grandfather, Lum Nin, while still a teenager, arrived in Vancouver to work as a laborer for the national railroad company. Decades later and a few years shy of my grandfather's passing, I spent my summers working for the national passenger rail company. This did not please my grandfather who seemed pained and humiliated by my employment.

My official job title was third cook, but in reality I was the train's dishwasher and potscrubber. It certainly was not a pleasant job but far better, I am sure, than working as a coolie the way my grandfather had.

I recall very well one of my first assignments aboard the trains because the visage of my grandfather remained on my mind for the entire leg of the trip to Winnipeg. As the train wound through the mountains of British Columbia ever so slowly, the head cook asked me to peer out the open portal at the back of the kitchen whereupon he pointed to a small grouping of weatherbeaten wooden crosses that were staked not far from the train's path. These were the simple gravesites of men not quite as lucky as my grandfather. Who is to know now? Perhaps my grandfather knew some of the buried here. To this day, whenever I think about Lum Nin, I think about the railroad company. I would have liked to have realized a work in which a picture of my grandfather would be conjoined with the logotype for CP Rail. Better still, perhaps it would be conjoined to the text: Lum Nin, Coolie for the CP Rail.

ON FURNITURE SCULPTURE:

Not much liveliness adorned our home near Chinatown, where my family and I lived until I was nine years of age. Built, I am certain, as one of Vancouver's earliest undetached row house blocks for working families, a woodburning ironstove provided the only source of heat from the kitchen. My brother and I shared a bed with our grandparents while my mother and father slept in a very tiny room nearby. I used to spend considerable time reflecting upon our situation, stirring up all kinds of imaginings about ways in which home improvements could be made. These imaginings always included measures to dress up our livingspaces perhaps with new furniture or alterations to the architecture. The idea which provided me with the most fun was to try and "improve" our home by emulating the showroom spaces depicted in home furnishing flyers and catalogs. I used to save up all such printed matter, drawing on them for ideas by mentally transposing myself into the pictured spaces. My memory of such fantasy spaces remains vivid.

OVER PORTRETLOGO'S:

In 1908 kwam mijn grootvader Lum Nin als tiener in Vancouver aan, om bij de Canadese spoorwegmaatschappij te gaan werken. Bijna driekwart eeuw later, tegen het eind van mijn grootvaders leven, werkte ik in mijn zomervakanties op de nationale passagiersspoorweglijnen. Daar was mijn grootvader niet blij mee, hij leek zich door mijn dienstverband gekwetst en vernederd te voelen.

De officiële benaming van mijn baantje was derde kok, maar in werkelijkheid was ik de bordenwasser en pannenkrabber op de trein. Het was absoluut geen aangenaam werk, maar beslist veel beter dan het koeliewerk dat mijn grootvader had gedaan.

Een van mijn eerste reizen aan boord van de trein staat me nog scherp voor de geest, omdat ik gedurende de hele trip naar Winnipeg het gezicht van mijn grootvader voor me zag. Terwijl de trein tergend langzaam door de bergen van Brits Columbia kronkelde, vroeg de chefkok me om uit het open raampje achterin het kombuis te kijken en hij wees me op een groepje verweerde houten kruizen dat niet ver van de spoorbaan in de grond was geplant. Het was de eenvoudige dodenakker van mannen die minder geluk hadden gehad dan mijn grootvader. Wie wist er nog van? Misschien kende mijn grootvader sommigen van hen die daar waren begraven. Nog steeds moet ik, telkens als ik aan Lum Nin denk, aan de spoorwegen denken. Ik had graag een kunstwerk gemaakt waarin een foto van mijn grootvader werd samengevoegd met het logo van CP Rail. Nog beter zou het misschien zijn om hem te koppelen aan de tekst: Lum Nin, koelie voor CP Rail.

OVER MEUBELSCULPTUREN:

Het huis in de buurt van Chinatown, waar mijn familie en ik tot aan mijn negende woonden, bood weinig comfort en vrolijkheid. Het is ongetwijfeld gebouwd als een van de eerste blokken rijtjeshuizen voor arbeidersgezinnen die Vancouver kende; een houtkachel in de keuken was er de enige warmtebron. Mijn broer en ik deelden een bed met onze grootouders, terwijl mijn moeder en vader in een piepklein kamertje verderop sliepen. Ik bracht heel wat tijd door met denken over onze woonsituatie en ontwikkelde allerlei fantasieën over hoe ik het huis zou kunnen verfraaien. Zo fantaseerde ik altijd over mogelijkheden om onze leefruimte aan te kleden of te verbouwen. Het idee waar ik het meeste plezier aan beleefde, was om ons huis "op te knappen" door te proberen de toonzaalruimten te overtreffen die waren afgebeeld in folders en catalogi van woninginrichtingzaken. Ik spaarde al dat soort drukwerk en putte er ideeën uit door mij in mijn verbeelding in de afgebeelde





Untitled Furniture Sculpture, 1986.

Furniture showroom/slaapkamer interieur. Foto Michael Raine.

At the time, of course, I was unaware that these catalogue spaces were wholly fictive, constructions in some furniture photographer's studio. No matter, for I adored these spaces which seemed to provide so much hope for my family.

I hoped for my mother in particular, a bedroom equal to the ones in the catalogue pages, which always were spacious and shaped in the same way, like a figure eight comprised of overlapping squares rather than tangential loops. In the front part of the room the vanity mirror and dresser were placed. To the right and beyond, the room would open up even larger to the bed and nighttables with lamps.

The livingroom was often depicted with bright sunlight filtering through the gauze curtains. Often, the hint of an outdoor plant or shrub of some kind could be seen. My favorite livingroom always had a set of matching loveseats that faced one another, separated by the width of a hearth. There was something very "feng shui" about this arrangement, this room felt so harmonious to me. Our actual livingroom, in comparison, was so small that the worn and battered sofabed would scrape the entrance facing wall once pulled out.

Although I fantasized often about renovations and redecorations for our home, I don't remember it ever occurring to me that we might someday move and leave our inadequate enclosure.

Such thoughts were on my mind when I realized my first furniture-sculpture.

ON LANGUAGE PAINTINGS:

From Tienanmen Square to Trafalgar Square, Harare to Seoul, tens of thousands of political dissidents carry language paintings, some painted on bedsheets, others painted in blood. "Spling spuzz! Splingapuzz!" some say. While other banners blare out "Fhop Hah Low Ben," (transliteration). Language paintings for all. Freedom of words for all.

On a ride, in a car, up Manhattan's Broadway through Spanish Harlem, through the concourses of London's Brick Lane, through Little India in Toronto's east end, or through Kingsway in Vancouver, language-paintings abound and adorn the facades and sidewalks of lowerscale shops. They appear in every color and design, possessed with equal measures of crassness, exuberance, and desperation. These language-paintings go beyond the consideration of taste that one finds in upscale signage. They blurt out in every language. Misspellings are common. Syntactic violations proliferate. Oftentime, words are invented expressing convergences of thought between one's native and adopted cultures. They have the presence of discontinuous beings, transnational, transcultural, looking forward and backward at the same time, brimming with memories of ancient cultures and dead ancestors, suffused with anticipation and futurity. They are the non-site markers of nomadic peoples.

ruimten te verplaatsen. Mijn herinnering aan die fantasieruimten is nog steeds heel levendig.

In die tijd was ik me er natuurlijk niet van bewust dat die kamers uit de catalogi helemaal fictief waren, constructies in de studio van een of andere meubelfotograaf. Het deed er niet toe, want ik was dol op die ruimten, die zoveel hoop voor mijn familie leken in te houden.

Vooral voor mijn moeder hoopte ik op een slaapkamer die zich kon meten met die uit de catalogi - altijd ruim en op dezelfde manier ingericht, als een cijfer acht van overlappende vierkanten in plaats van in elkaar overlopende lussen. In het voorste deel van de kamer waren de kapspiegel en de toilettafel geplaatst. Naar rechts en meer naar achteren liep de kamer nog wijdser uit naar het bed en de nachtkastjes met schemerlampen.

De woonkamer was vaak afgebeeld met vrolijk zonlicht dat door vitrages werd getemperd. Vaak zag je nog een glimp van een tuinplant of een struik. Mijn favoriete woonkamer had altijd een identiek stel tweezitsbanken, die tegenover elkaar stonden op een afstand die ruimte liet voor een open haard. Iets aan die indeling was heel erg "feng shui", zo harmonieus vond ik die kamer. Ter vergelijking, onze echte woonkamer was zo klein dat de oude aftandse bedbank de achtermuur raakte, als hij eenmaal was uitgetrokken.

Hoewel ik vaak over het verbouwen en herinrichten van ons huis fantaseerde, kan ik me niet herinneren dat het ooit bij me is opgekomen dat we nog eens zouden verhuizen en ons ontoereikend onderdak vaarwel zouden zeggen.

Aan dergelijke dingen dacht ik toen ik mijn eerste Meubelsculptuur verwezenlijkte.

OVER TAALSCHILDERIJEN:

Van het Tienanmenplein tot Trafalgar Square, van Harare tot Seoul dragen tienduizenden politieke demonstranten Taalschilderijen, sommige geschilderd op beddelakens, andere geschilderd met bloed. "Spling spuzz! Splingapuzz!" staat er op sommige. Terwijl andere spandoeken "Fhop Hah Low Ben" (transcriptie) uitbrulden. Taalschilderijen voor iedereen. Vrijheid van het woord voor iedereen.

Tijdens een autoritje langs Manhattans Broadway naar Spaans Harlem, over de pleinen van Londens Brick Lane, door Klein India in Toronto's East End, of over Kingsway in Vancouver zie je hoe de gevels en stoepen van goedkope winkels behangen en versierd zijn met Taalschilderijen. Ze komen in alle kleuren en vormen voor en stralen zowel grofheid, uitbundigheid als wanhoop uit. Dit soort Taalschilderijen onttrekken zich aan overwegingen van goede smaak die men aantreft bij meer gedistingeerde reclametekens. Ze schreeuwen het uit in alle talen. Vaak in verkeerde spelling. Veelvuldig ongrammaticaal. In veel gevallen met zelfgemaakte woorden die samentrekkingen zijn van begrippen uit de eigen en de aangenomen cultuur. Ze hebben het karakter van wezens op een breukvlak, veranderd van nationaliteit en cultuur, tegelijkertijd vooruit- en terugkijkend, overlopend van herinneringen aan oude culturen en dode voorouders, vol van verwachtingen en toekomst. Het zijn de banieren van nomadische volkeren.

LINDA S. BOERSMA:
A Masquerade of Art
Een Maskerade van Kunst

Ken Lum's work combines logos, typographical letters and portraits. He hides himself behind prefabricated chairs and sofas. His work assumes the impersonal form of serial mass products. It teeters on the edge of the thin line that divides art from non-art, but when Ken Lum fits four chairs together - thereby making them inaccessible - the result is an authentic sculptural object. Metaphorically, the work reveals the invulnerability of a system that cannot be broken from inside either: art in masquerade is still art.

DISGUISED SCULPTURES

Ken Lum's three-dimensional work, his Furniture Installations, is not just the literal starting point of his oeuvre - it is also its figurative centre. As a rule, these works consist of a series of identical chairs or sofas. They are rendered absolutely dysfunctional, not by their design, but by the artist's intervention which has turned them into sculptures. Because of the unusual way in which they are arranged, ordinary chairs or sofas call up an unexpected range of associations. Upright couches suddenly become striking, imposing objects and not an installation in the traditional sense of the word; a series of sofas arranged side by side forms a closed circle, like the serpent of classical antiquity which bites its own tail, symbolising time as an eternal cycle of seasons, of death and (re)birth.

Flirting with the applied arts is not a novelty within the visual arts. Numerous artists have designed furniture, and an equal number have used existing items of furniture or parts of them in their work.[1] The boundary between work of art and commodity and between gallery and livingroom becomes blurred with each work of art which is comprised of nothing but furniture. But his is not what is at the heart of Ken Lum's Furniture Installations. Their real content is elsewhere. The stifling air of coziness which the selected furniture can evoke[2] is transformed by their arrangement into a metaphor of inaccessibility. Four chairs fitted against one another form a closed square. Like *Red Circle* (1986), they are hermetically closed.

The spectator is excluded, just as he is in Lum's Language Paintings, where written language no longer sustains a comprehensible meaning. The spectator is confronted with an impenetrable system which seems to reject him arrogantly. In the Furniture Installations series, it is the closed arrangement of the pieces of furniture, ordinarily symbols of intimacy, which reinforces this sense of rejection, just as it is the least accessible of circles which are always the most attractive.

LOGO AND PORTRAIT

As far as we know, Kazimir Malevich painted his own portrait for the last time in 1933. Clad in an imaginary costume which bears the closest resemblance to Renaissance dress, he has portrayed

Het werk van Ken Lum is opgebouwd uit logo's, lettertypen en portretten. Ken Lum verstopt zich achter geprefabriceerde stoelen en banken. Zijn werk neemt de onpersoonlijke gedaante aan van seriële massaprodukten. Het balanceert op de smalle scheidslijn tussen kunst en niet-kunst, maar waar Ken Lum vier stoelen aaneengesloten - en daardoor ontoegankelijk - tegen elkaar aanzet ontstaat een volwaardig sculpturaal object. Op overdrachtelijke wijze onthult het werk de onaantastbaarheid van een systeem dat ook van binnen uit niet doorbroken kan worden: ook gemaskeerde kunst blijft kunst.

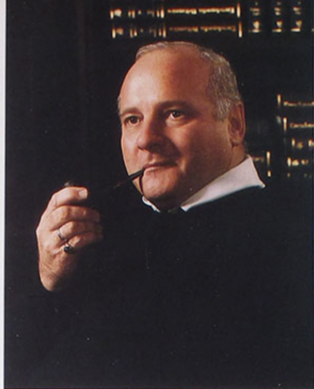
VERHULDE SCULPTUREN

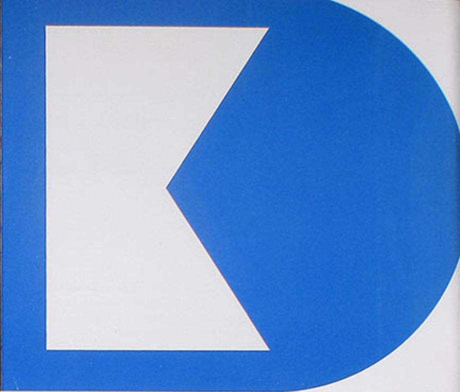
Het driedimensionale werk van Ken Lum, zijn Meubelinstallaties, staan niet alleen letterlijk aan het beginpunt van zijn oeuvre, ze zijn ook het figuurlijke middelpunt ervan. In de regel zijn deze werken samengesteld uit een reeks van dezelfde stoelen of banken. Zij zijn volkomen onbruikbaar, niet door hun design maar omdat ze door de ingreep van de kunstenaar sculpturen zijn geworden. Doodgewone stoelen of banken zijn, alleen omdat ze op een ongebruikelijke wijze zijn opgesteld, in staat een onverwacht scala van associaties op te wekken. Rechtop staande banken worden plotseling merkwaardige, imponerende objecten (en géén installatie in de 'klassieke' zin van het woord), een serie aan elkaar geschoven sofa's vormt een gesloten cirkel die als de slang uit de klassieke oudheid in zijn eigen staart bijt en de tijd symboliseert als een eeuwigdurende cyclus van seizoenen, van dood en (weder)geboorte.

De flirt met de toegepaste kunst binnen de beeldende kunst is niet nieuw. Talrijke kunstenaars hebben meubels ontworpen, evenveel kunstenaars hebben in hun werk gebruik gemaakt van bestaande meubels of onderdelen daarvan.[1] Met ieder kunstwerk dat uitsluitend uit bestaande meubels is opgebouwd, vervaagt de grens tussen galerie en huiskamer en tussen kunstwerk en handelswaar. Toch is dit niet de kern van de Meubelinstallaties van Ken Lum. Hun werkelijke inhoud ligt op een ander vlak. Het verstikkende gevoel van gezelligheid dat de geselecteerde meubels kunnen oproepen[2], verandert door hun opstelling in een metafoor van ontoegankelijkheid. Vier tegen elkaar aangeschoven stoelen vormen een gesloten carré en net als *Red Circle* uit 1986, sluiten ze zich volkomen af.

Evenals bij Lums Taalschilderijen waarin een geschreven taal niet langer een begrijpelijke betekenis bezit, wordt de beschouwer buitengesloten. Hij wordt geconfronteerd met een ontoegankelijk systeem dat hem hooghartig lijkt af te wijzen.

In de Meubelinstallaties zijn het de dicht tegen elkaar aangeschoven meubels, een symbool van intimiteit, waardoor deze afwijzing des te sterker wordt ervaren, zoals men juist tot de







Untitled (Ed), 1984. Plexiglas & foto, 101.5 X 193 cm. Priv. coll. Vancouver.

Kazimir Malevich, *Self Portrait/Zelfportret* 1933. Coll. State Russian Museum/Staats Russisch Museum, Leningrad.

himself in a stern frontal portrait. Malevich stands out in inflexibility and grandeur against a broken white background. There is not a single indication of a world behind the artist. He occupies the central position in the universe which he creates.

Malevich's pose is in sharp contrast to the reality of the time: the thirties in the Soviet Union, the era when the heroic struggle of abstract art seemed to have become a thing of the past. Suprematism, the supreme authority of paint on canvas, the direct eloquence of colour, form, composition and above all faktura, was now labelled as 'bourgeois-decadent', and the highly dangerous term 'counter-revolutionary propaganda' had already been applied to it.

It is debatable whether Malevich's proud pose is intended to disguise the fact that he considered the return to figurative art as a humiliation, a 'retreat' or a compromise. Or had 'abstract' art - for Malevich, the most concrete art - become an important but transitory phenomenon in his eyes by this time? The answer may lie in the work itself.

In the lower right-hand corner of the canvas is a small sign, a square, as white as the background, which frames a smaller black one. This symbol is an unmistakable reference to the icon of modernism, the *Black Square* which Malevich first exhibited in 1915. The *Black Square* was the absolute minimal gesture in painting,[3] consisting simply of the repetition of its form, a square inside a square, and suggesting nothing but a static composition in two non-colours. Malevich saw this ultimate reduction of the means of representation as the triumphant liberation of art. In his self-portrait, the authenticity of the work is guaranteed not by the artist's autograph, but by this little square. Because the square is only to be found in the later, figurative paintings, it acquires an additional significance. It seems to operate like a stamp, a hallmark, which draws the figurative work within a modernist development. The painter has turned his back on Suprematism, but he has not thrown it overboard. What we see is both a portrait and a 'logo'. Like any other logo, it does not require any text in order to refer both to its origin and to the ideologies supported by its creator.

In a series of works which he began in 1984, Ken Lum combined portraits made by a commercial photographer with a number of abstract or semi-abstract logotypes which were directly taken from the logos of existing companies. Life-size, razor-sharp representations of 'ordinary' people looking amiably into the camera lens are set against shiny plexiglass logos. Inevitably, the logos - the modern version of the classical coat of arms - express new values like reproducibility, identity and efficiency. They are formal signs borrowed from the business world, that stand for the epithets 'reliable, well established, up to date' and have a 'universal' connotation (at least in the Western world).

In the work *Untitled (Ed)* from 1984, the logo seems, at first sight, to have as little connection with Ed as with the artist, but like Malevich's black square it is an icon of 'modernity'.

The conflict between the extremes of 'abstract' and figurative' which took place within modernism - in the narrow sense of the word - is visualized once again in a single image in the Portrait Logos series through the combination of a portrait and a logo. But this time the two elements share the same dimensions, appear to have an equal value, and they seem directly linked to one another.

kringen waarin men niet wordt geaccepteerd, het liefste zou behoren.

LOGO EN PORTRET

In 1933 schilderde Kazimir Malevich zichzelf, voor zover bekend voor de laatste maal. Gehuld in een fantasie-kostuum dat nog het meest doet denken aan kleding uit de Renaissance, heeft hij zichzelf afgebeeld in een streng, frontaal portret. Ongenaakbaar en monumentaal verrijst Malevich tegen een egale, gebroken-witte ondergrond. Er is geen enkele indicatie van een wereld achter de kunstenaar, hij staat centraal in het universum dat hij creëert.

De pose van Malevich staat in schril contrast met de toenmalige werkelijkheid: de jaren dertig in Rusland, de tijd waarin de heroïsche strijd van de abstracte kunst een afgesloten hoofdstuk leek te zijn. Het Suprematisme, het oppergezag van de verf op het doek, de directe zeggingskracht van kleur, vorm, compositie en bovenal factuur, werd nu 'bourgeois-decadent' genoemd, en ook de uiterst gevaarlijke omschrijving 'contra-revolutionaire propaganda' was reeds gevallen.

Het is de vraag of de trotse houding van Malevich moet verhullen dat hij de terugkeer naar de figuratieve kunst eigenlijk toch als een vernedering beschouwde, als een 'terugval' of een compromis. Of is in deze jaren de 'abstracte' kunst - de meest concrete kunst zou Malevich zeggen - ook voor hemzelf tot een belangrijk maar historisch fenomeen verworden? Misschien ligt het antwoord in het werk zelf.

In de rechter benedenhoek van het schilderij staat een klein tekentje, een vierkantje, wit als de ondergrond, dat een kleiner, zwart vierkantje omkadert. Het tekentje is onmiskenbaar een verwijzing naar de icoon van het modernisme, het *Zwarte Vierkant* dat Malevich in december 1915 voor het eerst tentoonstelde. Het *Zwarte Vierkant* was het meest minimale schilderkunstige gebaar.[3] Het bestaat immers enkel uit de herhaling van haar vorm, een vierkant in een vierkant, en het suggereert niets meer te zijn dan een statische compositie in twee niet-kleuren. Met de ultieme reductie van de beeldende middelen werd het werk voor Malevich het symbool van de triomfantelijke bevrijding van de kunst. In het zelfportret is het dit vierkantje, en niet de handtekening van de kunstenaar, dat de authenticiteit van het werk moet garanderen. Omdat het vierkantje alleen in de latere, figuratieve schilderijen voorkomt, krijgt het echter nog een andere betekenis. Het lijkt te functioneren als een stempel, een waarmerk, dat het figuratieve werk binnen een modernistische ontwikkeling trekt. De schilder heeft het Suprematisme achter zich gelaten, maar niet over boord geworpen. We zien tegelijkertijd een portret en een 'logo', dat - kenmerkend voor ieder logo - geen tekst nodig heeft om zowel naar de herkomst te verwijzen als naar de ideologieën waarvoor de afzender staat.

In een serie werken, begonnen in 1984, combineerde Ken Lum portretten die gemaakt werden door een commerciële fotograaf met een aantal abstracte of semi-abstracte logotypen die direct waren afgeleid van de logo's van bestaande bedrijven. Levensgrote, haarscherpe afbeeldingen van 'gewone' personen die vriendelijk in de lens kijken, werden tegen glanzende, plexiglazen vignetten aangezet. Als vanzelfsprekend stralen de logo's, de moderne varianten van het klassieke familiewapen, nieuwe waarden uit als reproduceerbaarheid, herkenbaarheid en efficiency. Het zijn zakelijke, formele tekens die de beschrijvingen



What at first appears to be an abstract blue and white logo turns out, on close inspection, to be a modern monogram containing the letters 'E' and 'D' executed in a pseudo-refined manner.

It is striking and typical of the age we live in that the 'abstract' logo tells us at least as much as the picture of Ed; the most we can tell from the photograph is that he looks like an (amiable) man in comfortable circumstances. The strict design of the logo with its no-nonsense letters and cool colours speaks a language of its own at a different but equivalent level, and it plays at least an equal part in creating the emotional effect which the image produces. Within this context the work does more than just contrast a recognizable or identifiable image with an 'abstract' form. It is the arresting anonymity of Ed, not of the abstract field, which imparts a wry twist to the work. In the confrontation between an individual and a logo, between the private and the public spheres, it is the latter which emerges victorious. In combination with the logo Ed has also become an abstraction. He represents a particular social class rather than an (unique) individual.

The same goes for the portraits of friends and acquaintances for whom Ken Lum designed logos himself, containing their first names or surnames. *Steve* (1986), the *Jantzen Family* (1986), the *Ollner Family* (1986) are names which sound more like a soap-opera family from some popular television series than the people they actually are. For the portraits are not of film stars and their names are not household ones. The glamorous way in which they are presented with their logos as the 'happy family' - not always white, but always representative and promising - seems to push them like products. The photographs evoke associations with the stereotyped images in popular magazines, a comparison which is only confirmed by the way in which these works are executed. The artist's autograph is nowhere to be seen, and nothing indicates a uniqueness or originality of the image. It is an ironic reversal of the traditional advertising strategy: works which exist in no more than a limited series are presented as the result of an anonymous, commercial mass production. At the same time, the acquisition of modern art is combined with the iconology of mass culture. Once again, the dialectic in the work is not confined to the two contrasting elements of the work itself, but extends to the increasingly vague distinction between art and commerce and the social structure within which art is sanctioned as art.

The false mass media image made an earlier and even more poignant appearance in Ken Lum's work with the Youth Portraits series (1985). These portraits are immediately familiar: young, smiling people with a rosy future ahead of them. It is a style known as 'social realism' which used to be the official style in the Soviet Union and other communist countries and still is in the People's Republic of China. The Youth Portraits are directly derived from the portraits of young Russian pioneers which Alexander Rodchenko made in the twenties and thirties. Not like the monumental scale of the Portrait Logos, but small-scale, black and white photographs printed on cheap newspaper, these Youth Portraits embody the ambiguous media image of the happy generation. The Youth Portraits are never frontal. They are taken from a diagonal angle, from above or from below. It is this angle which makes the images dynamic and which was for Rodchenko, the precondition for grasping modern life.[4] At the end of the twenties, the so-called Factography, the factual representation of actual situations, developed in the Soviet Union parallel to Productivism. Photography embodied the modern world, while painting on canvas had become a completely outdated technique. According to the critic

'betrouwbaar, gerenommeerd, eigentijds' vervangen en die (in ieder geval in de westerse wereld) een 'universele' connotatie hebben.

In het werk *Untitled (Ed)* uit 1984, lijkt het logo aanvankelijk net zo weinig van doen te hebben met Ed als met de kunstenaar, maar net zoals het zwarte vierkantje van Malevich verwijst het naar 'modern'.

Het conflict binnen het modernisme dat zich - in de beperkte zin - afspeelde tussen de polen 'abstract' en 'figuratief', is in de serie Portretlogo's opnieuw in één beeld samengebracht in de combinatie van een portret en een teken. Maar deze keer zijn beide elementen even groot en lijken gelijkwaardig aan elkaar. Zij zijn dan ook direct aan elkaar verbonden: het aanvankelijk abstracte, wit-blauwe logo lijkt bij nadere beschouwing op een modern monogram waarin de letters 'E' en 'D' pseudo-geraffineerd zijn verwerkt.

Het is opmerkelijk en typerend voor onze tijd dat het 'abstracte' logo ons minstens zoveel informatie verschaft als de afbeelding van Ed, die we hoogstens kunnen interpreteren als een (vriendelijke ?) man in goede doen. Het strak vormgegeven logo met zijn zakelijke letters en koele kleuren spreekt een eigen taal, op een ander maar gelijkwaardig niveau, en het beïnvloedt de gevoelsmatige indruk die het beeld achterlaat minstens even krachtig. Binnen deze context gaat het werk verder dan alleen het formele contrast tussen een herkenbare of benoembare afbeelding en een 'abstracte' vorm. De opvallende anonimiteit, juist van Ed en niet van het abstracte veld, geeft het werk een wrange inhoud. De confrontatie tussen een individu en een logo, dat wat tot de privé en de publieke sfeer behoort, wordt ten gunste van het laatste beslecht. In combinatie met het logo is ook Ed een abstractie geworden. Hij staat eerder voor een bepaalde sociale klasse dan voor een (uniek) individu.

De portretten van vrienden en kennissen, waarvoor Ken Lum zelf logo's ontwierp waarin hun voor- of achternaam zijn verwerkt, veranderen niets aan dit gegeven. *Steve*, (1986),de *Jantzen Family*, (1986), de *Ollner Family*, (1986), het blijven namen die eerder klinken als het kunstmatige gezin uit een populaire televisieserie dan de feitelijke personen die zij zijn. Want de geportretteerde personen zijn geen filmsterren en hun namen roepen geen enkele herkenning op. De glamoureuze wijze waarop zij mét logo worden voorgesteld als de 'happy family' - niet altijd blank maar wel altijd representatief en veelbelovend - lijkt hun aan te prijzen als een produkt. De foto's roepen associaties op met de stereotype afbeeldingen uit populaire tijdschriften, en deze vergelijking wordt alleen maar bekrachtigd door de wijze waarop de werken zijn uitgevoerd. Nergens tonen zij het handschrift van de kunstenaar, niets wijst op het unieke of originele van het beeld. Het is een ironische omkering van de aloude reclamestrategie: werken die hoogstens in een beperkte oplage bestaan, worden voorgesteld als het resultaat van een anonieme, commerciële massaproduktie. Tegelijkertijd vermengt het de modernistische verworvenheden van kunst met de iconologie van de massacultuur. De dialectiek in het werk beperkt zich opnieuw niet tot de twee tegengestelde delen in het werk zelf, maar strekt zich uit tot het steeds vager wordende onderscheid tussen kunst en commercie en de sociale structuur waarbinnen kunst als kunst gesanctioneerd wordt.

Het valse beeld uit de massa-media kwam al eerder en schrijnender naar voren in het werk van Ken Lum, in de serie Jeugdportretten

Steve, 1986. (detail) Plexiglas & foto, 208 X 138 cm. Coll. Vancouver Art Gallery.














Youth Portraits, 1985. Install. Ink on newsprint/inkt op krantenpapier.

Nicolai Tarabukin the last painting was made in 1921, a monochrome red painting by Rodchenko, which Tarabukin regarded as the definitive rejoinder to Malevich's 'ridiculous black square'.[5] In his essay *From Faktura to Factography* [6], Benjamin Buchloh describes how the modernist concept of faktura as the essence of art, followed political and economic changes in the Soviet Union and was replaced by a renewed interest in representation in order to restore the lost contact with 'the masses'. Photographic Factography, it was claimed, was a direct representation of the actual reality, without interference or mediation. It was not staged or composed, as in painting or photocollage, and this was what made it convincing. But it is precisely the visible 'evidence' which photography appears to provide which lends itself to invisible manipulation. When Rodchenko photographed the building of the White Sea canal in the early thirties for the international propaganda magazine *USSR in Construction*, the accompanying text explained that this brought ex-murderers, thieves and kulaks into contact with the joy and satisfaction of useful labour. But there is not a single trace in the text or the photographs of the thousands of lives which were lost during this project. As Buchloh states, at least by 1931 the goals of Factography had clearly been abandoned.

We have been brought up to treat the images of the mass media as false (even if this is based on no more than the reassurance 'It's only a film'). This is what makes us suspicious of Ken Lum's Youth Portraits. The sixteen portraits are not individual representations, and the fact that the photographs have been reproduced many times, brought together on a large scale in an installation and distributed over the walls of the room, is not the only indication. For whether there is a logo or not, the individual expression, the personality of the persons represented and of the photographer himself (Lum) are completely absent.

TEXT AND IMAGE

There is nothing new or remarkable about the statement that written information is not always reliable. 'Authentic data' can be distorted, devised or simply forged within a text to a greater extent than in photographs. *One should take one's biography into account*, Maxim Gorki is supposed to have said, before writing a laudatory article on the White Sea canal labour camp.[7] However, it is much less common for a written text to deliberately provide *no information at all*, as in the work of Ken Lum. In a remarkable way, there is an inverse proportion between the amount of written text and the information that it conveys. It is a process of information turned upside-down.

Untitled Language Painting refers to a work from 1987. Against a blue background which gives an impression of depth, a black hill is surmounted by the letters: 'Zyc Aayew', and underneath 'Rirelop Yzaitn'.

The form and composition recall a work of Ed Ruscha from 1968, in which the red glow of a setting sun illuminates the word 'Hollywood', which is projected in a dramatic perspective on to a hilly landscape. Here, image and text reinforce one another. The desolate landscape, the sizzling sky, 'Hollywood': this is America in all its glory, the America of the movies.

Ken Lum's Language Paintings function at another level. They have a different conceptual content. The image is less alluring, while the text produces nothing but incomprehension. Like the logos in his earlier work, the series lays bare one of the foundations

uit 1985. Deze portretten komen onmiddellijk bekend voor: jonge, glimlachende mensen lijken een stralende toekomst tegemoet te gaan; het is de officiële stijl van de Volksrepubliek China, voorheen van de Sovjet Unie en andere communistische landen, de stijl die we aanduiden met 'sociaal realisme'. De Jeugdportretten zijn direct afgeleid van de portretten die Alexander Rodchenko in de jaren twintig en dertig maakte van jonge, Russische pioniers. Niet op monumentale schaal zoals de portret-logo's, maar kleine, zwart-wit foto's, gedrukt op goedkoop krantenpapier, belichamen hier het dubbelzinnige beeld in de media van de 'happy generation'. De Jeugdportretten zijn nooit frontaal, zij zijn genomen vanuit een diagonaal standpunt, van boven of van beneden, de hoek die het beeld dynamisch maakt en die voor Rodchenko een voorwaarde was om het moderne leven te vatten.[4] Parallel aan het Productivisme was in de Sovjet Unie aan het eind van de jaren twintig de zogeheten Factografie ontstaan, de zakelijke weergave van feitelijke situaties. De fotografie belichaamde een moderne wereld, waarin 'olieverf op doek' een volstrekt achterhaalde techniek was geworden. Het laatste schilderij was volgens de criticus Nikolai .Taraboekin in 1921 geschilderd, een monochroom rood schilderij van Rodchenko, dat Taraboekin beschouwde als het definitieve antwoord op Malevich's 'belachelijke zwarte vierkant'.[5] In het essay *From Faktura to Factography*[6] beschrijft Benjamin Buchloh hoe het modernistische concept van de factuur als essentie van kunst, parallel aan de politieke en economische veranderingen in de Sovjet Unie, werd vervangen door een hernieuwde interesse in de representatie om het verloren contact met 'de massa' opnieuw te herstellen. De fotografische Factografie zou een directe weergave zijn van een feitelijk beeld, niet in scène gezet of gecomponeerd zoals het schilderij of de fotocollage, en daarom overtuigend. Maar juist het zichtbare 'bewijs' dat de fotografie lijkt te leveren, leent zich voor onzichtbare manipulaties. Voor het internationale propaganda-blad *USSR in Constructie* fotografeerde Rodchenko in het begin van de jaren dertig de aanleg van het Witte-Zee kanaal. Hier worden volgens de begeleidende tekst ex-moordenaars, dieven en koelakken in contact gebracht met de vreugde en voldoening die nuttige arbeid geeft. Maar niets in de tekst, noch in het beeld, geeft ook maar de geringste indicatie van de duizenden levens die aan dit project geofferd zijn; zoals Buchloh concludeert: uiterlijk in 1931 was het doel van de factografie onmiskenbaar verlaten.

Het is onze kennis van het valse beeld van de massa-media (al is zij ook alleen maar gegrond op de opvoedkundige opmerking 'het is maar een film') dat we bij de beschouwing van de Jeugdportretten van Ken Lum achterdochtig worden. De zestien portretten zijn niet de afbeeldingen van individuen, en dat de foto's vele malen zijn afgedrukt en in een installatie massaal zijn samengevoegd en over de muren van de ruimte verspreid, is niet het enige aspect dat in deze richting wijst. Want met of zonder logo, de individuele uitdrukking, de persoonlijkheid van zowel de afgebeelde personen als van de maker van de foto's (Lum zelf), speelt geen enkele rol.

TEKST EN BEELD

Het is geen nieuw of opmerkelijk inzicht dat geschreven informatie niet altijd juiste informatie bevat. Nog sterker dan bij foto's, kunnen 'feitelijke gegevens' in een tekst worden verdraaid, verzonnen, of ronduit vervalst. *Men moet rekening houden met zijn biografie*, schijnt Maxim Gorki te hebben gezegd, om later een lovend artikel te schrijven over het werkkamp aan het Witte-Zee kanaal.[7] Het is echter heel wat minder gebruikelijk dat een geschreven tekst - doelbewust - *geen enkele* informatie verschaft,

Untitled Language Painting, 1987. Oil on wood/olieverf op hout, 183 X 122 cm. Coll.Ed Bates, Los Angeles.

of our system of communication. Seeing a text means reading a text. We utter the words aloud in an automatic reflex. But are words more than just sounds when there is no meaning behind them? What meaning is conveyed by the utterance of a pseudo-language? The Language Paintings are essentially abstract. With few exceptions, they consist merely of letters on a coloured background. In other words, they represent letters, while letters cannot actually be represented any more than numbers can; they can only be written. Together they are supposed to form a word that refers to an object or action, an idea or emotion. This is why the Language Paintings are simultaneously irritating and unforgettable; the spectator is excluded once again. If the representation consists of a text, and the words can only be seen - and not understood as in Ken Lum's work, then formal qualities reveal their real power. Even pseudo-words have a communicative significance through their typography. 'Zyc Aavew', especially 'Aavew', has a dramatic, sensational air, while the smaller pink letters underneath it are sober. They seem to serve the first part of the text, providing it with a specific context. Even when they lack a direct meaning, the character, typography, colour and composition of the words are familiar elements. The Language Paintings are the result of a study of the conventional way in which the world of advertising makes use of variations within a particular system, which is constantly applied so that the whole will appeal, above all, to what is already familiar. The series originated after a visit to Germany, where Ken Lum was confronted in the Cologne subway by loud advertising billboards which he could not understand. Like the Portrait Logos, the Language Paintings are art on the edge of commerce. Even so, it would be impossible to confuse the Language Paintings with advertising billboards. What is clear is that the Language Paintings belong within the field of art. They miss the slick refinement which is essential to billboard advertising. The use they make of the clichés, which every professional creative director so carefully tries to avoid, is too explicit for that. However, they do come close to the non-professional advertisement posters of small ventures all over the world.

The Language Paintings reveal not only the communicative scope of language, but also its limitations. They lack the manipulatory power of photographic images, and it is precisely in this series of works that photography, a technique which is frequently used in Ken Lum's work, is absent.

Unlike the Language Paintings, which are intentionally incomprehensible, the Poem Paintings series from 1988 and 1989, which consist of bare text against a monochrome field, can be read. That does not mean that they are actually legible - at least not for the Western world - but they are written in existing languages: Hindi, Yiddish or Armenian. Of course, these texts contain profound truths - so we believe. But who guarantees that the text is anything more than a completely abstract and meaningless conglomeration of existing letters? Nevertheless, the attitude of the spectator is quite different from that in the Language Paintings. Again the spectator is excluded, but here the fact that the text is unintelligible is our fault: we cannot read the letters nor understand the language. The right which we claim in being able to read every public text is suspended, and we find ourselves victims of the mysterious romanticism which we attribute to every text that is not written in the roman alphabet.

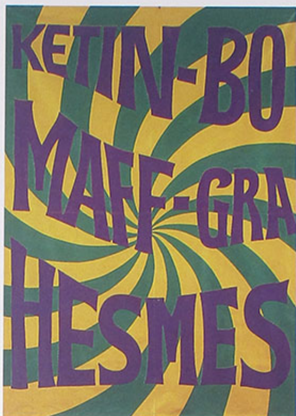
Ken Lum's most recent work, the Portrait Attributes, comes closest to advertising billboards by combining a photograph with a text. Moreover, the information we obtain from the texts is the

zoals in het werk van Ken Lum. Hier is de hoeveelheid geschreven tekst op een merkwaardige wijze omgekeerd evenredig aan de hoeveelheid kennis die het overdraagt. Het is een omgekeerd informatieproces.

Untitled Language Painting is de titel van een werk uit 1987. Tegen een blauwe, diepte suggererende achtergrond, een soort kosmisch uitspansel dat zich uitstrekt boven een zwarte heuvel, staat: 'Zyc Aavew' en eronder: 'Rirelop Yzaitn'.

In vorm en compositie doet het denken aan een werk van Ed Ruscha uit 1986, waarin in een eveneens heuvelachtig landschap de rode gloed van een ondergaande zon het woord 'Hollywood' belicht, dat op een dramatische wijze perspectivisch in het landschap is geprojecteerd. Beeld en tekst bevestigen elkaar, de uitgestrektheid van het gebied, de zinderende hemel, 'Hollywood': dit is Amerika in volle glorie, het Amerika uit de film.

De Taalschilderijen van Ken Lum functioneren op een ander conceptueel niveau. Het beeld is minder verleidelijk, de tekst roept alleen verwarring op. De serie legt, evenals de logo's in het oudere werk, een fundament van ons communicatie-systeem bloot. Het zien van een tekst betekent het lezen van een tekst. In een automatische reflex spreken we de woorden uit. Maar wat zijn woorden méér dan klanken wanneer er geen betekenis achter ligt? Wat is de zin van het uitspreken van een pseudo-taal? De Taalschilderijen zijn in wezen abstract. Zij bestaan, op een enkele uitzondering na, alleen uit lettertekens op een kleurige ondergrond. Zij beelden met andere woorden letters af, terwijl letters, evenals cijfers, eigenlijk niet afgebeeld kunnen worden; zij worden enkel geschreven. Zij worden geacht om samen een woord te vormen dat naar een object verwijst of naar een actie, een idee of een gevoel. Hierin ligt de reden waarom de Taalschilderijen ons irriteren en tegelijkertijd bijblijven; we worden weer buitengesloten. Wanneer een tekst een afbeelding is, de woorden alleen maar worden bekeken en niet begrepen - zoals in het werk van Ken Lum - onthullen formele kwaliteiten hun werkelijke macht. Ook pseudo-woorden behouden door hun belettering een communicatieve betekenis. 'Zyc Aavew', en vooral het laatste woord 'Aavew', heeft iets dramatisch, iets sensationeels, terwijl de kleinere roze letters zakelijk zijn. Zij lijken dienstbaar aan het eerste deel van de tekst en deze van een bepaalde context te voorzien. Ook zonder directe betekenis zijn het karakter, de typografie, de kleur en de compositie van de woorden vertrouwde elementen. De Taalschilderijen zijn het resultaat van een studie naar de in feite conventionele wijze waarop in de reclamewereld wordt gevarieerd binnen een bepaald systeem, dat steeds opnieuw wordt toegepast om het geheel toch vooral te laten appelleren aan het reeds bekende. De serie is ontstaan na een verblijf in Duitsland, waar Ken Lum tijdens een metrorit door Keulen geconfronteerd werd met voor hem onbegrijpelijke en schreeuwerige reclameborden. Net als de Portretlogo's balanceren de Taalschilderijen op de smalle scheidslijn tussen kunst en commercie, en toch zal er nooit verwarring ontstaan tussen de functie van de Taalschilderijen en die van professionele reclameborden. Ook afgezien van het verschil in materiaal en de situering van het werk, blijven de Taalschilderijen binnen het domein van de kunst. Zij bezitten niet het raffinement dat essentieel is voor het effect van een reclamebord. Zij spelen te duidelijk met het cliché dat iedere professionele 'creative director' zo omzichtig tracht te vermijden, en waarmee ze dicht in de buurt komen van de goedkope reclameposters in de etalages van kleine winkeltjes over de hele wereld.



Untitled Language Painting, 1987. Oil on vinyl/olieverf op vinyl, 212 x 296 cm. Coll. Musée d'art contemporain de Montréal.

most complete. Unlike the Portrait Logos, these texts contain not only the name, but also some aspect of the characters or circumstances of the figures portrayed. In *Melly Shum Hates Her Job* from 1989 we see an Asian woman in surroundings which can be directly associated with a place of work or an office. Melly Shum looks as if she has been taken by surprise by the photographer. There can be no doubt that she hates her work: 'Hates' is written in blazing red letters. But once again the significance of this information arises, and we're moved to ask why it does not satisfy us. Is it because we are so programmed that we expect a second text telling us which employment agency can help to find Melly Shum another job?

MASQUERADES AND CLOSED SYSTEMS

The serial construction of the Language Paintings, the Poem Paintings, the Portrait Logos, the Portrait Attributes and the Furniture Installations - of Ken Lum's entire oeuvre, in fact - and the impersonal way in which the work is executed bear the unmistakable hallmarks of the twentieth century. It is only too easy to explain this masquerade in which art presents itself as an anonymous product by making the popular comparison with commodities. But when we are dealing with the art of a society which is rooted in a deeply religious world view, nobody will be surprised or critical if this produces art with a predominantly religious significance. Similarly in a society based on profit-making, where the mass media project a happy life that is attainable by the satisfaction of our material needs, no one should be surprised if art is not only a commodity, but explicitly presents itself as such. However, Ken Lum's works are far removed from

De Taalschilderijen tonen niet alleen de communicatieve rijkwijdte aan van taal, maar ook de beperkingen ervan. Eerder is de manipulatieve kracht van fotografische afbeeldingen onderstreept. Het is kenmerkend dat juist in deze serie werken, de foto - en fotografie is een techniek die veelvuldig voorkomt in het werk van Ken Lum - ontbreekt.

De serie Poëzieschilderijen uit 1988 en 1989, werken die alleen uit een tekst op een monochroom veld bestaan, kunnen in tegenstelling tot de Taalschilderijen wel 'gelezen' worden. Dat wil niet zeggen dat ze ook werkelijk leesbaar zijn - althans niet voor de inwoners van het Westerse gedeelte van de wereld - maar ze zijn tenminste in een reële taal geschreven, in het Hindi, Jiddisch of Armeens. Ongetwijfeld zijn het diepzinnige wijsheden die hier staan - denken we. Want wie garandeert dat de tekst opnieuw niets anders is dan een volkomen abstracte en betekenisloze samenvoeging van bestaande tekens? Toch is de houding van de toeschouwer wezenlijk anders dan bij de Taalschilderijen. We worden weliswaar opnieuw buitengesloten, maar dat we de tekst niet kunnen doorgronden ligt aan ons: wij zijn noch de taal, noch het schrift machtig. Het recht dat we claimen om iedere openbare tekst ook werkelijk te mogen lezen, vervalt en de toeschouwer kan zich betrappen op de geheimzinnige romantiek die hij aan iedere, niet in Romeinse letters geschreven tekst toedicht.

Door de combinatie van een foto en een tekst lijkt het meest recente werk van Ken Lum, de Attribuutportretten, het dichtst bij reclameborden te komen. De informatie die we uit de teksten krijgen is bovendien het meest compleet. Anders dan bij de Portretlogo's is in de tekst niet alleen de naam, maar ook iets van het karakter of de omstandigheden van de geportretteerden verwerkt. In het werk *Melly Shum Hates Her Job* uit 1989 zien we een dame van Aziatische afkomst in een omgeving die we direct associëren met een werkkamer of kantoor. Melly Shum kijkt ons aan alsof zij door de fotograaf is verrast. Het lijdt geen twijfel dat ze een afkeer heeft van haar werk, 'Hates' is geschreven in rood zinderende letters. Maar opnieuw kan de vraag gesteld worden wat deze informatie voor zin heeft en - onmiddellijk daarop volgend - waarom deze mededeling ons niet bevredigt. Komt dit omdat wij zo geprogrammeerd zijn dat we eigenlijk nog een tweede tekst verwachten, een tekst waarin wordt medegedeeld via welk bemiddelingskantoor Melly Shum aan een andere baan geholpen kan worden?

MASKERADES EN GESLOTEN SYSTEMEN

De seriële opbouw van de Taalschilderijen, van de Poëzieschilderijen, de Portretlogo's, de Attribuutportretten en van de Meubelinstallaties, kortom van het hele oeuvre van Ken Lum, en de onpersoonlijke wijze waarop het werk is uitgevoerd, maken het onmiskenbaar twintigste eeuws. In relatie tot deze maskerade, waarin kunst zich voordoet als een anoniem produkt, wordt maar al te graag de populaire vergelijking met 'handelswaar' gemaakt. Maar wanneer het gaat om de kunst van een samenleving die geworteld is in een diep religieuze wereldbeschouwing, zal niemand verrast of beschuldigend opmerken dat het voornamelijk religieus gekleurde produkten oplevert. Waar een maatschappij gefundeerd is op het maken van winst, waar massa-media een gelukkig leven voorspiegelen dat bereikt kan worden door materiële bevrediging, hoeft niemand verbaasd te staan dat kunst niet alleen handelswaar is, maar zich ook onomwonden als handelswaar toont. De werken van Ken Lum hebben echter niets van begeerlijke handelsprodukten. Het wijst voortdurende op de geslotenheid van systemen - en niet alleen die van kunst.

the desirable commodities. His art is a constant reminder of the closed nature of systems and not only those of art.

Footnotes

1 See for example the catalogue *Het meubel verbeeld/Furniture as Art*, Museum Boymans-van Beuningen, Rotterdam, 1988.

2 *Partially Buried Sofa* from 1984 is literally suffocated. The sofa is completely buried beneath a mass of soft cushions and has thereby lost its functionality. The similarity with Robert Smithson's *Partially Buried Woodshed* (Kent State University, Kent, Ohio, 1970) is evident, both in their titles and in their aspect of dysfunctionality.

3 Yve-Alain Bois, 'Le carée, le degré zero' in *Macula*, No. 1, June 1987, pp. 28-49.

4 Ian Wallace, 'Image and Alter-Image, Ken Lum', in *Vanguard*, Dec. 1986-Jan. 1987, pp. 22-25.

5 Nicolai Tarabukin, 'Du chevalet à la machine' (1923) in Andrei B. Ankov, *Nikolai Taraboukine Le dernier tableau*, Paris 1972.

6 In *October, the First Decade*, 1976-1986, Cambridge, Mass, 1987, pp. 76-113.

7 Vladislav Chodasevich, 'Gorki', in *Necropolis* (1936), Amsterdam 1987, pp. 202-235.

Noten

1. Zie bijvoorbeeld de catalogus *Het meubel verbeeld/Furniture as art*, Museum Boymans-van Beuningen, Rotterdam, 1988

2. *Partially Buried Sofa* uit 1984 wordt letterlijk 'verstikt', de bank is volledig bedolven onder comfortabele kussens en daardoor disfunctioneel geworden. De overeenkomst met Robert Smithsons *Partially Buried Woodshed* (Kent State University Kent, Ohio, 1970) is, zowel in de titel als in het aspect van disfunctionaliteit, evident.

3. Yve-Alain Bois, 'Le Carré, le degré zeró' in *Macula* no. 1, juni 1987, pp. 28-49

4. Ian Wallace, 'Image and Alter-Image, Ken Lum', in *Vanguard*, dec. 1986-jan. 1987, pp. 22-25

5. Nikolai Taraboekin, 'Du chevalet à la machine' (1923) in Andrei B. Nakov, *Nikolaï Taraboukine Le dernier tableau*, Parijs 1972

6. In *October, The First Decade, 1976-1986*, Cambridge, Massachusetts, 1987, pp. 76-113

7. Vladislav Chodasevitsj, 'Gorki' in *Necropolis* (1936), Amsterdam 1987, pp 202-235

JEFF WALL

Four Essays on Ken Lum
Vier Essays over Ken Lum

I. HISTORICAL PORTRAIT

Ken Lum began to make a series of 'Poem Paintings' in 1988. He selected lyric poems from Chinese, Armenian, Yiddish, and other anthologies and had them lettered on large tarpaulins. The tarps hang loosely on the wall, and can be folded or rolled up and transported easily from place to place, city to city, continent to continent. The lightness of the material and the simplicity of the design make them ideal 'travellers' folding items' to use one of Duchamp's terms, companions for a nomadic existence.

Wandering peoples must bring their emblems and writings with them wherever they go, and establish the uncentered sacred space of their culture in the act of unfolding things and hanging them up for a while. Lum's works aim toward being a kind of anthology of 'world poetry', and so express a global nomadism which drifts among the lyricism of peoples, histories, emotions, bonds, and calligraphies. This desire to be at home anywhere, to listen to the talk and song of anyone and everyone, this cosmopolitanism, this tendency toward a transnational art which gathers its substance from the leaking vessels of national cultures, runs through all Lum's work. His photographic work, only one aspect of his activity, is a kind of national-global portraiture, or 'World Portraits', as he titled a work of 1983. The people in his pictures are rooted in families, communities and nations, but are swept up in historical and economic movements which transform personal bonds and settled life-patterns in ways which lead alternately to liberation from some things and enslavement to others.

In his *Ollner Family* of 1986, a racially-mixed couple, she Chinese, he rather Nordic, pose with their daughter. Combined with this highly codified picture is a panel which bears the family name and is designed to resemble a piece of commercial signage. The compound product is the outcome of the two great migratory movements of modernity: the emigration of formerly colonized peoples to Western centres, and the dissemination of the capitalist consumer economy across the world. The little Ollner girl could soon become the reader of Lum's Yiddish Poem-Painting, just as the children at a school like General Brock Elementary on 32nd Ave. and Main St., near Lum's childhood home in Vancouver, can see their take-home announcements written in twelve languages. Lum's work has developed in terms which recognize that national forms of culture are now the expressions of people who have been colonizers, who have been colonized, and who are now being decolonized or recolonized. The tidal wave of globalizing homogeneity which washes across nations from its economic epicentres moves with flows of the energy of subjected peoples who have a sense of what is happening to them. Lum's image of imperialized and imperializing modernity goes beyond the static view which analyzes the turbulence of capitalism and anti-capitalism from

1. HISTORISCH PORTRET

Ken Lum begon in 1988 met de vervaardiging van een reeks 'Poem Paintings' (Poëzieschilderijen). Hij koos lyrische gedichten uit Chinese, Armeense, Jiddische en andere bloemlezingen en liet de letters ervan op grote doeken aanbrengen. De doeken hangen los aan de wand, en kunnen worden opgevouwen of opgerold en gemakkelijk worden vervoerd van de ene plek naar de andere, de ene stad naar de andere, van continent naar continent. Door het geringe gewicht van het materiaal en de eenvoud van het ontwerp zijn het ideale 'vouwdingen voor reizigers', om een uitdrukking van Duchamp te gebruiken, metgezellen van iemand die een zwervend bestaan leidt.

Rondtrekkende volkeren moeten hun symbolen en geschriften overal waar ze heengaan met zich meenemen, en ze realiseren de centrumloze gewijde ruimte van hun cultuur op de plaats waar ze dingen openvouwen en tijdelijk ophangen. Lums werk wil een soort bloemlezing van 'wereldpoëzie' zijn, en daarmee de uitdrukking van een mondiaal nomadendom dat door de lyriek van volkeren, geschiedenissen, emoties, banden en calligrafieën heentrekt. Dit verlangen om overal thuis te zijn, om te luisteren naar het praten en zingen van willekeurig wie waar dan ook, dit kosmopolitisme, deze tendens naar een transnationale kunst die haar materiaal vergaart uit de lekkende vaten van nationale culturen, kan in Lums hele werk worden aangetroffen. Zijn fotografische werk, slechts een onderdeel van zijn activiteiten, is een soort nationaal-mondiale portretkunst, of een verzameling 'World Portraits' (Wereldportretten), zoals hij een werk uit 1983 noemde. De mensen op zijn foto's zijn geworteld in gezinnen, gemeenschappen en naties, maar bijeengeveegd in historische en economische bewegingen die persoonlijke banden en gevestigde levenspatronen veranderden en beurtelings leidden tot de bevrijding van bepaalde dingen en de onderwerping aan weer andere.

In zijn *Ollner Family* uit 1986 poseert een raciaal gemengd paar, zij een Chinese, hij nogal Noordeuropees, met hun dochter. Deze sterk gecodificeerde foto gaat een combinatie aan met een paneel dat de familienaam draagt en ontworpen is als een commercieel logo. Het samengestelde produkt is het resultaat van de twee grote moderne migratiebewegingen: de emigratie van eertijds gekoloniaIiseerde volkeren naar Westerse centra, en de verbreiding van de kapitalistische consumptie-economie over de hele wereld. Het kleine meisje op de foto zou binnenkort best eens de lezeres van Lums Jiddische Poëzieschilderij kunnen worden, net als de kinderen op een school als de Generaal Brock-basisschool op 32nd Ave. en Main St., vlakbij het huis in Vancouver waar Lum zijn kinderjaren doorbracht, hun huishoudelijke mededelingen in twaalf verschillende talen kunnen lezen. Lums werk heeft zich ontwikkeld als een manifestatie van het inzicht dat nationale cultuurvormen



Ollner Family, 1986. Plexiglas & foto, 147 X 229 cm. Coll. Ann and Marshall Webb and Herbert O. Bunt, Toronto.

within polarized and bureaucratized concepts like 'power-knowledge'. He does not go to the anthropology museum and contemplate the imprisonment of colonized and analyzed peoples in display cases. Rather, he walks through the cities to study the survival skills, the mimetic capacities, the high-spirited arabesques cut by subjected peoples as they confront their own subjection and imagine its transformation. His eye is not cast back to the tribal world which seems to die under the gaze of progressive, rationalized culture. In his view, the world's tribes are now on the move, and in their movement they are remaking their relationships with capitalist progress, world culture, and international socialism. Asia and Africa are filled with massive cities, proletarian armies, communication systems, and shelters for vast moving populations. The struggle between capitalism and anti-capitalism generates continually new forms of culture, new mutations of old expressions, memories of failure, defeat, or survival, new *figurae* of hope, wit, fear and strategy. His *Morning Owl Family* of 1988, and *Mounties and Indians* (1989), for example, are portrayals of Native Canadians which utterly refute the depiction of 'Indians' in Canadian culture for the simple reason that they begin from the understanding - so rare in our art - that the Native cultures never died out, no matter how much oppression they suffered. *Mounties and Indians* is 'Canadian Art' in only a very conditional sense. It is more properly 'trans-Canadian' art, in that it expresses a symptomatology of the national culture as it mutates under the impact of flights of capital and movements of people, as it ceases to be 'national' economically and ethnically, and so poses in a new way the issue of the national roots of culture.

It is no accident that this image has been made by an Asian-Canadian, by a member of one of the groups of 'foreigners' whose Canadianism was supposed to consist of subjection to Anglo-Commonwealth norms, of assimilation, of loss of memory, language use and literacy, and of gratitude, compulsive conformism and patriotism.

There has been a destabilization and an opening up of the concept of contemporary art in Canada, as elsewhere, in the past twenty years. One of the most significant elements in this process is the appearance of learned and critical works made by Natives and Asians, people who had previously been able to play only a very restricted role in this area. The intense concentration on the problem of the survival of traditional artforms, while an essential aspect of these new developments, is more and more being interlinked with a movement where what was previously understood as assimilation into modernity is being transformed into a new critical vision of modernity.

It was, generally speaking, the re-emergence into the world of modernist fine arts of issues centering on technology and media around 1960, created the conditions for a new disjunction in the concept of art and of its critical languages. The history of that evolution does not need to be repeated here. But by 1970 or 1975, in Canada as elsewhere, it was no longer possible to practise art seriously, to write about it, or to be involved in art education, without encountering and having to work through the complex of new critical, theoretical, social, and historical attitudes which were set in play by the return of film and photography, and the intrusion of electronic technologies into the centre of the problematic of avant-garde culture. The recovery of radical ideas about society, culture, politics and art which were developed by the avant-gardes of the earlier part of this century marked the decisive breach with the kind of 'beaux-arts' thinking, writing, and teach-

nu de uitdrukkingen zijn van mensen die kolonisatoren zijn geweest, die gekoloniseerd zijn, en nu worden gedekoloniseerd of gerekoloniseerd. De vloedgolf van wereldomvattende homogeniteit die vanuit haar economische epicentra door de naties heenspoelt beweegt bij de gratie van energiestromen van onderworpen volkeren die vaag beseffen wat er met ze gebeurt. Lums beeld van een geïmperialiseerde en imperialiserende moderne tijd gaat verder dan de statische visie die de turbulentie van kapitalisme en anti-kapitalisme vanuit gepolariseerde en gebureaucratiseerde concepten als 'macht-kennis' analyseert. Hij gaat niet naar het museum voor volkenkunde om er de gevangenschap van gekoloniseerde en geanalyseerde volkeren in vitrines te aanschouwen. Hij loopt liever door de steden en bestudeert er de overlevingstechnieken, de mimetische capaciteiten, de levendige en vermetele arabesken van onderworpen volkeren die hun eigen onderworpenheid onder ogen zien en van de transformatie daarvan dromen. Hij kijkt niet terug naar de uit stammen bestaande wereld die onder de strakke blik van de progressieve, gerationaliseerde cultuur lijkt te sterven. In zijn visie zijn de stammen van de wereld op dit moment in beweging, en in die beweging herdefiniëren ze hun verhoudingen met kapitalistische vooruitgang, wereldcultuur en internationaal socialisme. Azië en Afrika wemelen van massieve steden, proletarische legers, communicatiesystemen en toevluchtsoorden voor enorme bewegende bevolkingsgroepen. De strijd tussen kapitalisme en anti-kapitalisme brengt steeds weer nieuwe vormen van cultuur teweeg, nieuwe mutaties van oude uitdrukkingsvormen, herinneringen aan mislukkingen, nederlagen of overlevingsmomenten, nieuwe *figurae* van hoop, esprit, angst en strategie. Zijn *Morning Owl Family* uit 1988 en *Mounties and Indians* (1989) portretteren bijvoorbeeld autochtone Canadezen die volstrekt weigeren om in de Canadese kunst en cultuur als 'indianen' te worden afgeschilderd, en wel om de simpele reden dat ze uitgaan van het inzicht - zo zeldzaam in onze kunst - dat de autochtone culturen nooit zijn uitgestorven, hoe sterk ze ook zijn onderdrukt. *Mounties and Indians* is slechts in voorwaardelijke zin 'Canadese kunst'. Het is veel eerder 'trans-Canadese' kunst, omdat het een symptomatologie van de nationale cultuur uitdrukt, zoals die verandert onder invloed van kapitaalvluchten en mensenbewegingen, ophoudt in economisch en etnisch opzicht 'nationaal' te zijn, en zo op een nieuwe manier de kwestie van de nationale wortels van de cultuur aan de orde stelt.

Het is niet toevallig dat dit beeld is gemaakt door een Aziatische Canadees, door een lid van een van de groepen van 'vreemdelingen', van wie het Canadese karakter verondersteld werd te bestaan uit onderworpenheid aan Britse Gemenebest-normen, uit assimilatie, uit geheugenverlies, uit verlies van taal en culturele competentie, en uit dankbaarheid, gedwongen of dwangmatig conformisme en patriotisme.

Net als overal is in Canada in de laatste twintig jaar de opvatting van wat eigentijdse kunst is aan verandering onderhevig geweest en verruimd. Een van de belangrijkste elementen in dit proces is de verschijning van erudiete en kritische werken van de hand van autochtonen en Aziaten, mensen die op dit gebied voorheen slechts een zeer beperkte rol hadden kunnen spelen. De intense concentratie op het probleem van het behoud van traditionele kunstvormen is een essentieel aspect van deze nieuwe ontwikkelingen en wordt steeds nadrukkelijker gekoppeld aan een beweging, terwijl wat voorheen werd gezien als een assimilatie door de moderne tijd verandert in een kritische visie op de moderne tijd.

Omstreeks 1960 doken kwesties betreffende technologie en media



MOUNTIES
&
INDIANS

Mounties and Indians, 1989. Plexiglas & foto, 102 X 229 cm. Ed. 2 . Coll. Winnipeg Art Gallery, coll. Museum Boymans-van Beuningen, Rotterdam.

ing which had dominated cultural institutions in Europe and North America from the beginning of the Second World War. The resulting transformation of art practice and, increasingly, art education during the 1970s tended to create new open spaces, often small and at the margins of things. This had many consequences, one of which was that members of the national population who could not have any traditional bond with the traditional high modern culture of painting (with what Guido Molinari called 'the tragic evolution of painting') could begin to develop artistic images within a framework which was, in principle at least, still connected with the deepest issues of vanguardist aesthetics.

Thus, through the upheavals of conceptual art, performance, and 'post-studio' art generally, the initiative began to pass to those people who as a result of backward local or national cultural conditions and the predominance of mass-culture forms had only tentative connections to the fine art traditions. Experimental art and theories addressed themselves to the new conditions of literacy resulting from the pressures of modernization, urbanization and bureaucratization. This was especially the case in countries like Canada, which moved swiftly from almost colonial cultural conditions to integration into global media networks. There the slow buildup and intensification of classical modern forms of literacy - the novel, the theatre, symphonic music, abstract painting, opera - traditionally identified with a bourgeois European cultural tradition were absent.

Responses to the problems of culture-building and literacies have been addressed differently within the modernist tradition. Radicals and experimentalists most closely identified with 'avant-garde' positions have insisted that it makes little sense to induce artificially or even to continue traditional or 'obsolete' forms of modern art in conditions of hyper-modernization. These do not connect with actual forms of mass literacy which, even within the middle class, are now determined by new techniques, media, and forms of organization. Furthermore, the radicals would argue, in the era of global monopoly capitalism, 'classical' bourgeois forms of art, with their foundations in liberal-democratic concepts of autonomy, have become propagandistic adornments, ideological phantasms, useful mainly for imposing consensus in democracies which are mutating under the shock of globalist 'economics of scale'. On the other hand, a more moderate view insists that the literacy-forms and the kinds of awareness created by great bourgeois, autonomous art remain valid and necessary as a source of philosophical, reflective consciousness without which no critical image of modernization can be built. Although great works of art may be fetishized by the socially dominant forces and appear as decorative social masks devoid of any useful interior meaning, their liberating content remains, even if it is obscured by the propaganda and cultural pomp which result from their re-presentation in media and marketing systems. Real radical literacy-building, from this viewpoint, must strive to make connections between the accomplishments (*and* the limitations) of 'great art', and those new social conditions of technology, organization and dissemination of images and ideas which the radicals suggest have utterly transformed the artistic situation.

This debate, which has its sources as far back as the "Quarrel Between the Ancients and the Moderns", concerns the means by which the philosophical, political, ethical and spiritual developments embodied in modern art can contribute to the evolution of culture and civilization, and how art can move beyond its class-bound status as rare property and emblem of distinction to a

opnieuw op in de wereld van de modernistische schone kunsten. Globaal genomen schiep dat de voorwaarden voor het ontstaan van een nieuwe breuk in de opvatting van wat kunst is en wat haar kritische talen zijn. De geschiedenis van die ontwikkeling hoeft hier niet te worden herhaald. Maar tegen 1970 of 1975 was het in Canada, net als overal elders, niet langer mogelijk kunst serieus te beoefenen, erover te schrijven, of betrokken te zijn bij kunstonderwijs, zonder het complexe netwerk van kritische, theoretische, sociale en historische attitudes tegen te komen of te moeten doorwerken, attitudes die waren gemobiliseerd door de terugkeer van film en fotografie, en het binnendringen van elektronische technologie tot in de kern van de problematiek van de avant-garde cultuur. Het eerherstel van radicale ideeën over maatschappij, cultuur, politiek en kunst die door de avant-garde uit het begin van deze eeuw waren ontwikkeld betekende de beslissende breuk met het soort 'beaux-arts'-denken, schrijven en onderwijs dat de culturele instellingen in Europa en Noord-Amerika vanaf het begin van de Tweede Wereldoorlog had beheerst. De daaruit resulterende transformatie van de kunstbeoefening en, in toenemende mate, van het kunstonderwijs in de jaren '70 leidde tot de creatie van nieuwe open ruimten, meestal klein en marginaal. Dit had nogal wat consequenties, en één ervan was dat leden van de nationale bevolking die geen enkele traditionele band konden hebben met de traditionele 'hogere' moderne cultuur of met wat Guido Molinari 'de tragische evolutie van de schilderkunst' heeft genoemd, konden beginnen met de ontwikkeling van artistieke beelden binnen een kader dat in ieder geval in beginsel nog steeds verbonden was met de belangrijkste kernproblemen van de avant-gardistische esthetica.

Zo kwam, via de omwentelingen van de conceptuele kunst, performance en 'post-atelier'-kunst in het algemeen, het initiatief langzaam maar zeker in handen van die mensen die als resultaat van achtergebleven lokale en nationale culturele condities en de overheersende rol van vormen van massacultuur alleen maar vage of uiterst aarzelende banden met de beeldende kunst-tradities hadden. De experimentele kunst en theorieën richtten zich tot de nieuwe condities van culturele competentie, die het resultaat waren van modernisering, urbanisering en bureaucratisering. Dit was met name het geval in landen als Canada, die razendsnel van bijna koloniale culturele condities overgingen tot een integratie binnen mondiale medianetwerken. Daar was geen sprake van de trage opbouw en intensivering van klassieke moderne vormen van culturele competentie - de roman, het toneel, symfoniemuziek, abstracte schilderkunst, opera - die traditioneel worden vereenzelvigd met een burgerlijke Europese culturele traditie.

Binnen de modernistische tradities is verschillend gereageerd op de problemen van cultuuropbouw en culturele competenties. Radicalen en experimentelen die het sterkst worden vereenzelvigd met 'avant-garde'-standpunten hebben benadrukt dat het weinig zin heeft om onder de condities van hyper-modernisering traditionele of 'verouderde' vormen van moderne kunst op een kunstmatige manier teweeg te brengen of zelfs maar te continueren. Deze sluiten niet aan bij feitelijke, concrete vormen van massa-culturele competentie die op dit moment, zelfs binnen de middenklassen, bepaald worden door nieuwe technieken, media en organisatievormen. Bovendien, zo zouden de radicalen redeneren, zijn 'klassieke' burgerlijke kunstvormen, met hun basis in liberaal-democratische opvattingen over autonomie, in het tijdperk van mondiaal monopolie-kapitalisme propagandistische versieringen of ideologische illusies geworden, alleen maar bruikbaar om er consensus mee te bewerkstelligen in democratieën die door

人牛不見杳無蹤
明月光含萬象空
若問其中端的意
野花芳草自叢叢

Poem Painting, (Chinese) 1988. Oil on vinyl/olieverf op vinyl, 183 X 152 cm. Coll. Emilio Stabilini, Genoa.

broader role in world settlement. The discussion is centrally concerned with the relationship between the historically evolved philosophical meanings embodied in art works and the conditions of their reception and creative reinvention by people who live in nations, communities and families subjected to globalizing media culture. Both radicals and moderates recognize that the 'new philistines', the new generations and populations whose philosophical relation to bourgeois high culture has been interrupted and compulsively reformed by state and corporate technofuturist art forms, are, despite their immediate cultural disadvantages, still the most significant potential productive force for the construction of a humanized society. Thus, the struggle to build new forms of literacy adequate to the existing crises of modernity recognizes that the 'radical' and the 'moderate' poles of this debate are not isolated in opposition, but rather are imminently related, each providing the content for the movement of the other, without, however, fusing into a harmonious development. In the antagonistic, transnational world of class-divided modernization there is a convoluted, dialectical movement: the new generations and new layers of the national populations tend to enter the productive realms of art by the wide-open door of new media and forms, rather than through engagement with high-modern traditions, which are blocked off by class, religious, and educational barriers. In the new forms, the everyday experience of culture is most immediately reflected, although in a distorted way through the operation of class-ideological pressures. New producers, for example, within art schools, can receive an object lesson about the conflict-ridden nature of imagery in an antagonistic, democratic society, when they are able to compare the conventional images emitted by the state and the media conglomerates with pictures and accounts created by other artists or image-makers with differing or contesting viewpoints, and of course, with their own pictures. Potentially, this process opens onto a developed critical, philosophical perspective, which makes conventionalism problematic and suggests alternatives. In this situation, a crisis is created within and around the notion of the conventional image and this crisis can be resolved in the direction of rediscovery of the deep social and historical meanings of high art forms, as they resonate with past responses to crises which resemble present crises. However, this rediscovery of the significance of great art works in the modern tradition does not unproblematically resume that tradition, as the 'moderates' might hope. Rather, it carries it forward in time by means of an immanent critique of the limitations of great art in the context of drastic modernization. This critique is, however, inseparable from a searching auto-critique of the experimental art forms which claim to replace high art in the 'radical' argument. Thus, new works and the new literacies required for comprehending, enjoying and making use of them are the product of a complex pedagogic process which may or may not take place in a formalized school setting. Whether it does so or not, it cannot take place spontaneously; it must be worked out within a conceptually evolved and radical learning process which confronts both the inevitability of cultural mutation in new conditions and the unbreakable continuities within the 'discontinuous' tradition of modernity. Walter Benjamin's statement, "the conception of discontinuity is the foundation of genuine tradition" is certainly apropos here, but so is its inversion: the conception of continuity is the foundation of a 'tradition of the new'.

In the absence of a setting of criticism and conceptual learning, the articulation of these structures is unlikely to occur. The relations between the factors - experimental vanguard aesthetics, the concept of great art, the historical experience of new generations and

het schokeffect van wereldomvattende 'schaaleconomieën' aan het veranderen zijn. Anderzijds benadrukt een meer gematigde visie dat de vormen van culturele competentie en de soorten bewustzijn die door grote burgerlijke, autonome kunst worden gecreëerd geldig en noodzakelijk blijven als een bron van filosofische reflectie, die onontbeerlijk is voor de constructie van een kritisch beeld van modernisering. Hoewel grote kunstwerken door de sociaal dominerende krachten wellicht als fetisjen worden gebruikt en decoratieve sociale maskers blijken te zijn, verstoken van elke bruikbare innerlijke betekenis, blijft hun bevrijdende inhoud recht overeind, ook al wordt ze versluierd door de propaganda en culturele praal die resulteert uit de manier waarop media en marketingsystemen haar weer-geven. Een werkelijk radicale opbouw van culturele competentie moet er, vanuit dit gezichtspunt gezien, naar streven de verworvenheden (*en* de beperkingen) van 'grote kunst' te koppelen aan de nieuwe sociale condities van technologie, organisatie en verspreiding van beelden en ideeën die volgens de radicalen de artistieke situatie drastisch hebben veranderd.

Deze discussie, die voor haar bronnen zelfs teruggaat tot de 'Twist tussen de Ouderwetsen en de Modernen', gaat over de manier waarop de filosofische, politieke, ethische en geestelijke ontwikkelingen die in de moderne kunst zijn belichaamd, kunnen bijdragen tot de ontwikkeling van cultuur en beschaving, en over de vraag hoe kunst zich van haar klassegebonden status als zeldzaam eigendom en embleem van aanzien kan bevrijden en een veelomvattende rol in de inrichting van een mondiale kolonie kan spelen. De discussie gaat hoofdzakelijk over de verhouding tussen de historisch geëvolueerde filosofische betekenissen zoals die in kunstwerken belichaamd worden en de condities van hun receptie en creatieve heruitvinding door mensen die deel uitmaken van aan wereldomvattende media-cultuur onderworpen staten, gemeenschappen en gezinnen. Zowel radicalen als gematigden beseffen dat de 'nieuwe filistijnen', de nieuwe generaties en bevolkingsgroepen waarvan de filosofische verhouding tot burgerlijke 'hogere' cultuur onderbroken en dwangmatig vervormd is door van de staat of corporaties uitgaande technofuturistische kunstvormen, ondanks hun directe culturele achterstand, nog steeds de belangrijkste produktiefactoren voor de constructie van een gehumaniseerde maatschappij zijn. Zo is de krachtinspanning om nieuwe vormen van culturele competentie te construeren die de bestaande crises van de moderne tijd het hoofd kunnen bieden, gebaseerd op het inzicht dat de 'radicale' en de 'gematigde' polen van deze discussie geen geïsoleerde tegengestelden zijn, maar in plaats daarvan immanent aan elkaar gerelateerd zijn, waarbij de een de inhoudelijke capaciteit voor de beweging van de ander verschaft, zonder echter binnen een harmonische ontwikkeling samen te smelten. In de antagonistische, transnationale wereld van door klassen verdeelde modernisering doet zich een ondoorzichtige, dialectische beweging voor: de nieuwe generaties en nieuwe lagen van de nationale bevolkingsgroepen hebben de neiging de produktieve gebieden van de kunst binnen te komen door de wijdopen deur van nieuwe de media en vormen, in plaats van via een engagement met hogere-moderne tradities die geblokkeerd worden door de barrières van klasse, religie en onderwijs. In de nieuwe vormen wordt de cultuurervaring van alledag op haar meest directe wijze weerspiegeld, hoewel er vervorming plaatsvindt onder invloed van de werking van klasse-ideologische druk. Nieuwe producenten binnen kunstscholen kunnen bijvoorbeeld een aanschouwelijke les krijgen over het conflictrijke karakter van beeldspraak in een antagonistische, democratische maatschappij, wanneer ze in staat zijn de door de staat en de



Untitled Language Painting, 1987. Oil on wood/olieverf op hout, 152.5 X 244 cm. Coll. Rooseum, Malmö.

new populations within national modernities, and the problem of the Culture Industry - must be philosophically and dramatically synthesized as art.

I pose the issues in this way because it reflects my sense of the responsibilities of an art teacher in this period. My own pedagogic and artistic work has been shaped in these terms, as of course have my views about the key problems in contemporary art, in Canada and elsewhere. This is relevant for an understanding of Ken Lum's art because he was one of the students with whom I worked most closely in elaborating my ideas about teaching in the early 1980s.

My approach to teaching, as well as that of my closest colleague, Ian Wallace, derived in part from a long tradition of non-conforming, partly bohemian cultural attitudes which had been ingrained in Vancouver since the earliest days. Modernist culture in Vancouver works through the traditional alienation of the periphery from the centre, but the regionalist and provincial aspects of this have been blended with a cosmopolitan viewpoint, possibly engendered by local traditions of anarcho-syndicalism mixed with the natural beauty of the city's setting, which has attracted decisive immigrants - writers, artists and teachers, often from the United States.

By the 1960s, such viewpoints were entrenched in the literary and artistic scene at the University of British Columbia with people like Warren and Ellen Tallman and Alvin Balkind, and for a while at the Vancouver Art Gallery with Tony Emery and Doris Shadbolt. Serious young artists could have access to exceptional discussions on literary, cultural and social theory, philosophical aesthetics, and intellectual history, with professors like Tallman, Fred Stockholder, Ed Hundert, and the radical teachers who came to Simon Fraser University in its initial period.

Ian Wallace and I were the Vancouver artists who moved from this milieu most directly into professional, full time art teaching, and by 1980 had had the opportunity to begin to elaborate some of our own ideas. These built on and continued the humanistic, social-democratic approaches of our teachers, while attempting to add to that a concrete knowledge of contemporary art and its historical specificity. This involved an intellectual engagement with the revolutionary aesthetics and speculative sociology of the 'traditional' avant-garde, with its sources, and of course its revivals and reinterpretations by the varied tendencies of the 60s and 70s.

Through years of discussions, Wallace and I affirmed that teaching, like critical and historical writing, was a necessary aspect of our work. Teaching had to be an experiment on the institution of the academy. It may or may not be overtly 'anti-academic', but it had to be the site of an interrogative engagement between practising artists informed by critical philosophies and the institutional structure embodying the state's concept of art. This encounter could produce valid understanding of that 'given' concept of art which, as critique, could inform the attitudes of young artists who have to work out their relationship with the state in developing their work, just as they must confront family, community, religious and sexual issues in the process of becoming serious about art. My pedagogic ideas, like Wallace's were animated by the paradigms of the 1960s, but were worked out under very different conditions throughout the 70s and 80s. When a new moment of cultural instability and openness appeared at the end of the 1970s - that wide-ranging phenomenon identified with punk - we recog-

mediaconglomeraten in omloop gebrachte conventionele beelden te vergelijken met afbeeldingen en beschrijvingen van de hand van andere kunstenaars of beeld-makers met verschillende of tegenstrijdige gezichtspunten, en natuurlijk met hun eigen afbeeldingen. In potentie opent dit proces een ontwikkeld kritisch, filosofisch perspectief, dat het conventionalisme problematisch maakt en alternatieven suggereert. In deze situatie wordt binnen en rond de notie van het conventionele beeld een crisis gecreëerd en deze crisis kan worden opgelost door iets te ondernemen in de richting van een herontdekking van de diepe sociale en historische betekenissen van hogere kunstvormen, in hun overeenstemming met reacties uit het verleden op crises die lijken op de crises van heden. Toch is de manier waarop deze herontdekking van de betekenis van grote kunstwerken binnen de moderne traditie die traditie voortzet bepaald niet onproblematisch, in tegenstelling tot wat de 'gematigden' misschien hopen. Het lijkt er eerder op dat ze die traditie als het ware doortrekt in de tijd door middel van een immanente kritiek op de beperkingen van grote kunst in de context van drastische modernisering. Deze kritiek kan echter niet worden losgemaakt van een grondige zelfkritiek van de experimentele kunstvormen die er volgens de 'radicale' redenering aanspraak op maken de hogere kunst te vervangen. Zo zijn nieuwe werken en de voor het begrip, genot en gebruik ervan vereiste nieuwe culturele competenties, het produkt van een complex pedagogisch proces dat al of niet binnen een geformaliseerd onderwijskader plaatsvindt. Dit proces kan in elk geval niet spontaan ontstaan: het moet worden uitgewerkt binnen een conceptueel geëvolueerd en radicaal leerproces dat zowel de onvermijdelijkheid van culturele veranderingen onder nieuwe condities als de onbreekbare continuïteit binnen de 'discontinue' traditie van de moderne tijd onder ogen ziet. Walter Benjamin's bewering dat 'het idee van discontinuïteit de basis is van waarachtige traditie' is hier zeker op haar plaats, maar dat geldt ook voor de omgekeerde versie ervan: het idee van continuïteit is de basis van een 'traditie van het nieuwe'.

Wanneer de context van kritiek en conceptuele eruditie ontbreekt, is het onwaarschijnlijk dat deze structuren op welke manier dan ook zullen worden uitgedrukt. De relaties tussen de factoren - experimentele avant-garde-esthetica, de opvatting van wat grote kunst is, de historische ervaring van nieuwe generaties en nieuwe bevolkingsgroepen binnen nationale moderne kaders en het probleem van de cultuurindustrie - moeten op een filosofische en dramatische manier tot kunst worden omgesmeed.

Ik stel deze kwesties op deze manier aan de orde omdat die manier een weerspiegeling is van mijn ideeën over de verantwoordelijkheid van een kunstdocent in deze periode. Mijn eigen pedagogische en artistieke werk is in deze trant gevormd, en dat geldt ook voor mijn opvattingen over de sleutelproblemen in de hedendaagse kunst, zowel in Canada als elders. Dit is van belang voor een goed begrip van Ken Lums kunst, omdat hij een van de studenten was met wie ik begin jaren '80 bij het ontwikkelen van mijn manier van lesgeven het nauwste samenwerkte.

Mijn manier van lesgeven kwam, net als die van Ian Wallace, de collega die het dichtst bij mij stond, gedeeltelijk voort uit een lange traditie van non-conformistische, voor een deel bohemiaanse culturele attitudes die vanaf het allereerste begin in Vancouver ingeworteld zijn geweest. De modernistische cultuur in Vancouver werkt via de traditionele vervreemding van de periferie ten opzichte van het centrum, maar de regionale en provinciale aspecten hiervan hebben zich vermengd met een kosmopolitisch



Untitled Furniture Sculpture, 1987.

nized an opportunity to make critical and practical connections between artistic approaches and the immediate problems of everyday life which had come to the surface of social consciousness as it always does - through the rebellion of children.

In 1977 and 1978, Ken Lum was in a position to be immediately receptive to the kind of teaching experiments I was interested in making at the new Centre for the Arts at Simon Fraser University. He entered my class as an outstanding bioscience student following up a sideline interest in art. His situation was typical of that in many working class immigrant families, where the parents hope for improvement in their children's lives through conformist education in fields like law, medicine and, increasingly, technoscience.

It could be said that these native-born children of immigrant parents must themselves emigrate again into mainstream Canadian society (or German, French, or Danish society) since social acceptance of any sort is nowhere guaranteed but victimization and rejection are experienced from the start. Having been born only somewhat inside such societies, they must struggle to enter them again, re-enacting the experience of their parents or grandparents. This injustice - the product of class, racial and gender prejudice - creates stress and anger which is directed at both the family which has failed to guarantee security and the mainstream society which reiterates exclusion. Often it finds no open form of expression, and results in the compulsive, muffled, angry conformism characteristic of forcibly assimilated individuals and groups. The new forced march into culture, filled with often inexpressible emotions, itself creates new vantage points, new interior spaces of culture, which can give rise to images of the familiar world, which, never having been seen before, are strange - maybe because the emotions emanating from them have been felt but continuously repressed. Lum's early works (for example the first furniture-sculptures or a work such as *My Arms are Ready to Embrace the Universe with Love* (1983)) gave this sense of uncanniness, of the sudden release of unperceived tensions in simple, unanticipated forms.

In his student years at Simon Fraser, Lum made intensive contact with the experimental and auto-critical art forms of the 60s and 70s. First and foremost, experimental forms were a direct means of the stresses of 'permanent emigration', a means to form a critical image of his complex relationship with the culture of schools, bureaucracies, neighborhoods and families. Lum's relationship with these things can be considered representative of a specific historical experience of modernity and the state. It is the experience of the poor working class Chinese who came to maturity during the 1970s in Canada, at a time when real reforms and advances supported by the Liberal-dominated governments provided new social and cultural conditions for the opening of spaces where national ethnic populations, previously subjected to hegemonic norms, could establish both their own autonomous validity (in the now-vanished enthusiasm for 'multiculturalism') as well as the terms of their intervention into mainstream institutions, including cultural ones. Lum's rich, spontaneous reception of the literacy-forms of experimental art and critical theory is evidence of the utility of those phenomena in creating globally valid forms of cultural cognition. It was also a reflection of the fact that vanguardist ideas were and continue to be created by the interaction of exiles, emigrés, intellectuals and artists of all races, moving from Weimar to Guangzhou, from Santiago to Oslo via Kinshasa and Vancouver. The significant modernist aesthetic

standpunt, mogelijkerwijs bewerkstelligd door lokale tradities van anarcho-syndicalisme, plus de natuurlijke schoonheid van de ligging van de stad, die zelfverzekerde immigranten aantrok, - schrijvers, beeldende kunstenaars en docenten, vaak uit de Verenigde Staten.

Tegen de jaren '60 lagen dat soort opvattingen verankerd in de literaire en artistieke scène van de universiteit van B.C., met mensen als Warren en Ellen Tallman en Alvin Balkind, en ook enige tijd in die van de Vancouver Art Gallery met Tony Emery en Doris Shadbolt. Serieuze jonge kunstenaars hadden toegang tot uitzonderlijke discussies over literaire, culturele en sociale theorieën, filosofische esthetica en intellectuele geschiedenis, met professoren als Tallman, Fred Stockholder, Ed Hundert, en de radicale docenten die in de beginperiode naar de Simon Fraser University kwamen.

Ian Wallace en ik waren de kunstenaars uit Vancouver die vanuit dit milieu het nadrukkelijkst min of meer rechtstreeks overgingen tot het full-time docentschap, en tegen 1980 de gelegenheid hadden een begin te maken met het uitwerken van enkele eigen ideeën. Deze waren gebaseerd op en zetten de lijn voort van de humanistische sociaal-democratische benadering van onze docenten, waaraan we een concrete kennis van eigentijdse kunst en haar specifieke historische positie probeerden toe te voegen. Dit hield een intellectueel engagement in met de revolutionaire esthetica en speculatieve sociologie van de 'traditionele' avantgarde, met haar bronnen, en natuurlijk met de vormen waarin ze herleefde en opnieuw werd geïnterpreteerd binnen de verschillende artistieke tendensen van de jaren '60 en '70.

Die jaren van discussie waren voor Wallace en mij een bevestiging van het feit dat het lesgeven, net als het schrijven van kritische en historische essays, een noodzakelijk aspect was van ons werk. Het docentschap moest een experiment met het instituut van de academie zijn. Al of niet openlijk 'anti-academisch', moest het in ieder geval de instantie zijn waarbinnen een treffen plaatsvond tussen praktiserende kunstenaars die waren doordrongen van kritische filosofieën en de institutionele structuur die de staatsopvatting van wat kunst was belichaamde. Deze confrontatie zou dan een grondig en geldig begrip mogelijk maken van die 'gegeven' opvatting over kunst die, als kritiek, jonge kunstenaars zou kunnen stimuleren om binnen de ontwikkeling van hun werk hun verhouding tot de staat te bepalen, net zoals ze, naarmate ze hun kunst serieuzer zouden nemen, problemen betreffende gezin, samenleving, religie en sex het hoofd zouden moeten bieden. Mijn pedagogische ideeën waren, net als die van Wallace, geïnspireerd door de paradigma's van de jaren '60, maar werden in de loop van de jaren '70 en '80 onder volstrekt andere omstandigheden uitgewerkt. Toen aan het eind van de jaren '70 een nieuw moment van culturele instabiliteit en openheid aanbrak - dat veelomvattende fenomeen dat gemakshalve wordt vereenzelvigd met punk - beseften we dat dit de gelegenheid was om een kritische en praktische koppeling tot stand te brengen tussen artistieke benaderingen en de directe problemen van het dagelijks leven dat naar de oppervlakte van het sociale bewustzijn was gekomen via - zoals altijd - de rebellie van kinderen.

In 1977 en 1978 was Ken Lum in de positie direct ontvankelijk te zijn voor het soort lesexperimenten dat ik toen deed in het nieuwe Centrum voor de Kunsten aan de Simon Fraser University. Hij kwam in mijn klas als een voortreffelijk student in de biowetenschappen die aan een zijdelingse belangstelling voor kunst



Sculpture for Livingroom/Public Lounge, 1978.

philosophies were never simply the product of Frankfurt, Paris or New York; they were also created by the reflections and experience of those who participated in anti-colonialist movements in all the subjected continents. Just as in the early part of the century the discourses of the revolutionary and liberationist movements were elaborated in important ways by Arab, Oriental, Indian and other contributors, in the 1960s the radical revival of such ideas was stimulated by the raised voices of third world fighters, intellectuals, and poets. Modernist critical theory and philosophy is inherently transnational, and provides the conceptual means for an articulation of the phenomenology of national cultures, as discourse and as works of art.

This evolution of the productivity of the subjected peoples within the framework of mutating national cultures and their modernism is the product of both liberal reformism and the more radical critique of liberalism, both of which are aspects of anti-colonial movements and revolutions, with their complex relations to modernization processes. Within Canada, the cultural evolution of new layers of the population, including people whose families have been in the country for generations as partially assimilated 'others' in the 'mosaic', is a key symptom of the evolution out of the English hegemony, the Imperial heritage. The metamorphosis of the national culture under the impact of transnational developments, both 'internal' and 'external', artistic, economic, philosophical, and political, is a historical movement in which the cosmos of Imperialism is painfully being turned inside-out, without, however, being destroyed. These convolutions, which may be the precursors to a post-Imperial situation, are the birth traumas of new phases of the notion of national cultures.

In these conditions, new elements of the national population have moved into a position to create new images of modernity from deep within it, images which embody their historical experiences as critical visions, images which may be like the curved reflections on the surface of the open eye of the subject who has survived subjection.

These factors then, are among the things to be found in the interior of Lum's work. It should be possible, in looking more closely at some works, to see, in turn, how he has artistically shaped that interior.

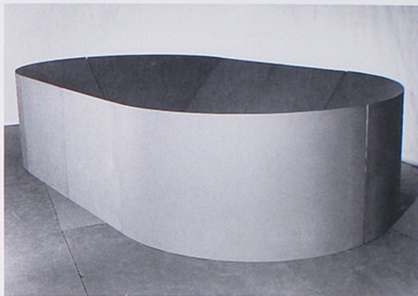
II. THE FIRE AND THE SHADOW

Sculpture for Living Room/Public Lounge, made in 1978, was the first of Lum's continuing series of 'furniture sculptures'. It was produced while he was a student in my course at Simon Fraser University, and was immediately related to a discussion about the interpretation of experimental art forms of the 1960s and 70s. The furniture pieces, along with Rodney Graham's *Illuminated Ravine* and *Camera Obscura*, produced in a related context in 1979, were the first indications of the opening of a new stage in the local reception and interpretation of minimalism, body art, earth art, and related phenomena. Such issues had been part of the discourse of the Vancouver art scene since the mid-60s, but their interpretation and reworking were dominated by the traditions of 'West coast' lyricism and landscapism rooted in the attitudes of the Shadbolt-Onley generation. Earth art, for example, was, in its American origins a romantic, even psychedelic flight from the city which often tragically expressed itself by a new scarring of the

gehoor gaf. Zijn situatie was kenmerkend voor die van veel immigrantengezinnen uit de arbeidersklasse, waarvan de ouders op de verbetering van de levens van hun kinderen hopen door middel van conformistisch onderwijs op gebieden als recht, medicijnen, en in toenemende mate, techno-wetenschappen.

We zouden kunnen zeggen dat deze hier geboren kinderen van immigranten-ouders zelf opnieuw moeten emigreren, en wel naar de officiële cultuur van de Canadese (of, in andere gevallen, de Duitse, Franse of Deense) maatschappij, omdat sociale aanvaarding in welk opzicht dan ook nergens gegarandeerd is, terwijl de stigmatisering tot slachtoffer en afwijzing vanaf het allereerste begin worden ervaren. Omdat ze slechts in zekere mate binnen zulke maatschappijvormen zijn geboren moeten ze zich inspannen om er weer binnengelaten te worden, waarbij ze de ervaring van hun ouders of grootouders opnieuw doormaken. Deze onrechtvaardigheid - het produkt van de vooroordelen van klasse, ras en geslacht - creëert stress en ergernis die niet alleen worden afgereageerd op de familie die geen zekerheid heeft weten te verschaffen, maar ook op de officiële cultuur die de uitsluiting als het ware herhaalt. Vaak vinden die gevoelens geen open uitdrukkingsvorm, en resulteren ze in het dwangmatige, omfloerste, verbolgen conformisme dat kenmerkend is voor geforceerd geassimileerde individuen en groepen. Het nieuwe gedwongen binnendringen van de cultuur, vol van vaak onuitsprekelijke emoties, creëert op zich een nieuwe voorsprong, nieuwe innerlijke culturele ruimten, die aanleiding kunnen geven tot beelden van de vertrouwde wereld, die, omdat ze nog nooit eerder zijn gezien, vreemd zijn - wellicht omdat de emoties die eruit voortkomen wel zijn gevoeld maar onophoudelijk zijn onderdrukt. Lums vroege werk (b.v. de eerste Meubelsculpturen of een werk als *My Arms are Ready to Embrace the Universe with Love* (1983)) gaf dat gevoel van mysterie, van de plotselinge bevrijding van onbesefte spanningen in eenvoudige, onverwachte vormen.

In zijn studententijd aan Simon Fraser maakte Lum intensief kennis met de experimentele en zelf-kritische kunstvormen van de jaren '60 en '70. Experimentele vormen waren in de allereerste plaats een rechtstreeks uitdrukkingsmiddel van de spanningen van 'permanente emigratie', een middel om een kritisch beeld te vormen van zijn complexe relatie met de cultuur van scholen, bureaucratieën, buurten en gezinnen. Lum's relatie daarmee kan als typerend worden beschouwd voor een specifieke historische ervaring van de moderne tijd en de rol van de staat daarin. Het is de ervaring van de arme Chinezen uit de arbeidersklasse die in de loop van de jaren '70 in Canada volwassen werden, in een periode dat werkelijke hervormingen en verbeteringen, gesteund door de door liberalen gedomineerde regeringen, nieuwe sociale en culturele condities schiepen voor het openen van ruimten waarin nationale etnische bevolkingsgroepen, voorheen onderworpen aan soevereine normen, niet alleen hun eigen autonome geldigheid (in het inmiddels verdwenen enthousiasme voor het 'multiculturele') konden verwezenlijken, maar ook de methodiek ontwikkelden met behulp waarvan ze zouden kunnen ingrijpen in de officiële instituten, waaronder de culturele. Lum's vruchtbare, spontane receptie van de culturele competenties die experimentele kunst en kritische theorieën met zich meebrachten bewijst hun bruikbaarheid om mondiaal geldige vormen van culturele cognitie te creëren. Het was ook een weerspiegeling van het feit dat avant-garde ideeën zowel toen als nu gecreëerd worden door de interactie van ballingen, emigrés, intellectuelen en kunstenaars van alle rassen, of ze nu van Weimar naar Chuangzhou, of van Santiago via Kinshasa en Vancouver naar Oslo trekken. De



Robert Morris, *Untitled*, 1967. Priv. coll.

desert, as in Michael Heizer's works. Robert Smithson's and Robert Morris' land reclamation projects, although involved with the rhetoric of healing, exuded a sense of gloom and tyranny, through their funerary forms and glacial irony. When Smithson's *Island of Glass*, planned for a site off the B.C. coast, was left unfinished in 1969 because of an environmental protest, the terms of the local reception of such work were essentially set. In Vancouver, a 'warm' environmentalism set the tone from about 1970 in the work of Liz Magor, Tom Burrows and Marian Penner Bancroft, and was carried on through the 80s by artists like Joey Morgan or Jerry Pethick. This work expressed what was seen as the specificity and essential quality of the local culture, its closeness to nature and its concern for organic life rather than the hostility to nature and the need to dominate it which drives the resource economy of B.C. The expression of the technical and commercial treatment of nature and people is exceptionally muted in this art, which seems to live as a celebration of alternatives to the culture of the city, an evocation of a hippy ethos made possible by the availability of retreats on coastal islands like Hornby, Gambier, Cortez or Mayne. Lum, like Graham, is not an 'island person'; rather, through his background and by artistic choice, he prefers to concentrate on the conflict between the city and its natural setting. His recent picture, *A Woodcutter and his Wife*, is emblematic of this approach, and could be a pendant to Graham's *Millennial Project for an Urban Plaza* (1986).[1]

Lum's furniture sculptures derive explicitly from the critique of the abstractness of minimal art which had its origins in the mid-70s. At that time, young artists challenged the aloofness of Don Judd's, Dan Flavin's, or Carl André's work because they assumed that aesthetic radicalism was the expression of a broader cultural contestation, that innovative art had as its aim the reformation of culture. This assumption goes back to the origins of modern art, and beyond. However, no firm connection could be established during the 70s between the aesthetic procedures of minimalist art and a broader discourse of cultural critique which was being developed within about art theory, and further afield, in anthropology, history, theatre, architecture, the cinema, literature, and other areas. Minimalism's rootedness in the aesthetic discourse of abstract art as it had been reworked in the U.S. during the 1950s contradicted the implications within the art itself, that somehow it reflected actual social experiences.

This problematic is central to the critical, ironic 'anti-formalist formalism' of an artist like Dan Graham, who, along with Michael Asher, were most influential on Lum's thinking at this time. Both these artists had visited Vancouver in 1977 and 1978 as guest teachers. Graham's work consistently exposed the social determinations of the effects, surfaces, and procedures of Judd, Sol LeWitt, Flavin and the others, determinations which were denied, sometimes vehemently, sometimes ambiguously, by the artists themselves, all of whom were influential as critical writers. From Dan Graham, Lum learned that each apparently abstract gesture concealed a literature, a host of implications and allusions to social experience, and that the denial of that literary aspect was itself a literary stance.[2]

In the furniture-sculptures, the gesture of closing off the interior derives from the configurations of Morris and Judd, in which the sculptural form makes visible an inaccessible space. The inaccessibility of this interior is, for Morris, a continuation and a critique of the idea of the secret interior of (anthropomorphic) sculpture and statuary, as outlined in his *Notes on Sculpture*, and which

belangrijkste modernistische esthetische filosofieën waren nooit alleen maar simpelweg het produkt van Frankfurt, Parijs of New York; ze werden mede gecreëerd door de overwegingen van hen die deelnamen aan anti-kolonialistische bewegingen in alle onderworpen continenten. Net als in het begin van de eeuw de 'discours' van de revolutionaire en bevrijdingsbewegingen in belangrijke mate werd ontwikkeld door Arabische, Oosterse, Indiase en andere betrokkenen, werd in de jaren '60 de radicale wedergeboorte van dat soort ideeën gestimuleerd door de zich verheffende stemmen van derde wereld strijders, intellectuelen en dichters. De modernistische kritische theorie en filosofie is inherent transnationaal, en verschaft de conceptuele procedures voor een articulatie van de fenomenologie van nationale culturen, in de vorm van 'discours' en in de vorm van kunstwerken.

Deze evolutie van de produktiviteit van onderworpen volkeren binnen het kader van veranderende nationale culturen en hun modernisme, is het produkt van zowel liberaal reformisme als van de meer radicale kritiek op het liberalisme, allebei aspecten van anti-koloniale bewegingen en revoluties, met hun complexe relaties met moderniseringsprocessen. Binnen de contreien van Canada is de culturele revolutie van nieuwe lagen van de bevolking, waaronder mensen van wie de familie al generaties lang als gedeeltelijk geassimileerde 'anderen' in het 'mozaïek' in het land heeft verbleven, een kernsymptoom van hun langzame bevrijding uit de Engelse hegemonie, de imperiale erfenis. De metamorfose van de nationale cultuur onder invloed van transnationale ontwikkelingen, zowel 'intern' als 'extern', artistiek, economisch, filosofisch en politiek, is een historische beweging waarin de kosmos van het imperialisme op pijnlijke wijze binnenstebuiten wordt gekeerd, zonder echter werkelijk vernietigd te worden. Deze ontwikkelingen, die wellicht de voorboden zijn van een post-imperiale situatie, zijn de geboorte-trauma's van nieuwe ontwikkelingen in de opvatting van wat nationale cultuur is.

Onder deze omstandigheden zijn nieuwe elementen van de nationale bevolking in een positie terechtgekomen waarin heel diep van binnenuit nieuwe beelden van de moderne tijd kunnen worden gecreëerd, beelden die hun historische ervaringen als kritische visies belichamen, beelden als gebogen reflecties op de oppervlakte van het open oog van degene die zijn onderworpenheid heeft overleefd.

De in het voorgaande besproken factoren maken deel uit van de innerlijke structuur van Lum's werk. Door enkele werken van meer nabij te bekijken moet het mogelijk zijn om te zien hoe hij op zijn beurt dat innerlijk artistiek heeft vormgegeven.

II. HET VUUR EN DE SCHADUW

Sculpture for Living Room/Public Lounge, gemaakt in 1978, was de eerste uit Lums nog steeds voortdurende reeks 'Meubelsculpturen'. Het werd vervaardigd toen hij student was in mijn curriculum aan de Simon Fraser University, en werd onmiddellijk betrokken bij een discussie over de interpretatie van experimentele kunstvormen uit de jaren '60 en '70. De 'Meubelsculpturen' waren, samen met Rodney Graham's *Illuminated Ravine* en *Camera Obscura* die in 1979 in een verwante context werden vervaardigd, de eerste aanwijzingen voor het begin van een nieuwe fase in de lokale receptie en interpretatie van minimalisme, body art, earth art en verwante fenomenen. Dit soort

Michael Fried criticized as 'theatricality' in *Art and Objecthood.*[3] Morris' approach involved an opening-up of aspects of the sculptural form, following from the Neo-Dada precepts of his earlier work. But, simultaneously, the work was simplified according to a phenomenology of seriality and the industrial process. This simplification is a kind of closure, as Judd explained in his notion of the Specific Object.[4] The object is ordered according to a 'self-evident' logic, in which the relationships of the elements are reduced to their most basic expression, resulting in an intensely experienced formal order, one which expresses modernity more precisely than statuary or the mechanomorphism of 'modern sculpture'. The secret interior of objects, the mysterious 'inner world' of the statue, were apparently dissolved in favour of an object whose inside was made clearly continuous with its outside. Thus, by means of the objectivistic character of the presentation of the Minimalist programme, an operation was conducted on the subjective experience of the sculptural form, and a speculative phenomenology was proposed. Judd's or Morris' critique of traditional modern sculpture, while often restricting its rhetoric to formalist categories and vocabulary, thereby implicitly opened a discussion about the phenomenology of the sculptural object as a social object.

The developing critique of the 'abstractness of abstract art' forms the intellectual armature for the opening toward a sociological and expressive treatment of modernist forms, one which is able, throughout the 1980s to resist the attraction of the unmediated 'return to tradition' and to an expressionist concept of art.

The newly opened interior of the sculpture embodies or emblematizes the negative revelation of a void which is instilled historically in the practice of sculpture. This void, which is visible in the works of Morris and Judd, LeWitt and Smithson, functions analogously to the empty face of monochrome painting, which was also revived as a paradigmatic practice at the same time.

Thus, the new critical attitude toward Minimalist and conceptual art which emerged in the later 70s permits us to see the social identity of the structures and spaces of abstract art, an identity which had been masked by the forms of literacy promoted and valorized by the formalist tradition. Lum recognized, in a powerful insight, that the emblematically voided interiors of the exemplary Specific Objects contained a resonance richer in implication than was allowed for in the rhetoric of Judd or Morris and their followers. The literary-sociological gloss developed by Graham and Smithson opened the door to a wholistic response by Lum to the void space, the space in which a distressingly evocative absence - something from his own social experience - was made visible.

The fact that Lum was able to turn this response to Judd and Morris in the direction he did - that is toward an ironic restaging of the structural protocols of Minimalism which aimed at a more literary and expressive outcome - was due in part to the circumstances of his intellectual encounter with the art of the 60s and 70s, and to the already gathering tidal movement toward representation and expression which characterizes the art of the early 80s. The work of Scott Burton was a transition-point in Lum's thought-process, but more significant was the impression made on him by the social phenomenon of the new fusion of art and domestic décor promoted by glossy magazines like *Architectural Digest* and *House and Garden*. It was in the late 70s that fashion turned once again toward contemporary art as a cipher for status and sophistication.

kwesties hadden al vanaf het midden van de jaren '60 deel uitgemaakt van de 'discours' van de kunstscène in Vancouver, maar de interpretatie en het hergebruik ervan werden gedomineerd door de tradities van 'West-coast'-lyriek en landschappelijkheid, die geworteld waren in de attitudes van de Shadbolt-Onley-generatie. Earth art was bijvoorbeeld in zijn oorspronkelijke Amerikaanse vorm een romantische, zelfs psychedelische vlucht uit de stad die zich vaak tragisch uitdrukte in een nieuwe manier om de woestijn met littekens te bedekken, zoals in het werk van Michael Heizer. Robert Smithsons en Robert Morris' landontginningsprojecten waren weliswaar aangeraakt door de retoriek van genezing, maar straalden een gevoel van wanhoop en tirannie uit door hun begrafenisachtige vormen en ijzige ironie. Toen Smithsons *Island of Glass*, gepland voor een terrein ver verwijderd van de B.C., in 1969 onvoltooid was gebleven vanwege een milieuprotest, was de trend van de lokale receptie van dit soort werk in wezen bepaald. In Vancouver zette een 'warme' milieubetrokkenheid vanaf omstreeks 1970 de toon in het werk van Liz Magor, Tom Burrows en Marian Penner Bancroft, een betrokkenheid die in de loop van de jaren '80 werd voortgezet door kunstenaars als Joey Morgan of Jerry Pethick. Dit werk was de uitdrukking van wat werd beschouwd als de specifieke en wezenlijke kwaliteit van de lokale omgeving, de nabijheid van de natuur en de zorg voor het organische leven in plaats van de vijandigheid ten opzichte van de natuur en de behoefte om haar te overheersen die de motor is van de hulpbronneneconomie van B.C. De uitdrukking van de technische en commerciële manipulatie van mens en natuur is uitzonderlijk gedempt in deze kunst, die haar vitaliteit lijkt te ontlenen aan een viering van alternatieven voor de cultuur van de stad, een evocatie van een hippy ethos dat mogelijk was gemaakt door de beschikbaarheid van toevluchtsoorden op kusteilanden als Hornby, Gambier, Cortez of Mayne. Lum is, evenmin als Graham, een 'eilandtype'; door zijn achtergrond en op basis van een artistieke keuze geeft hij er de voorkeur aan zich te concentreren op het conflict tussen de stad en haar natuurlijke omgeving. Zijn recente foto, *A Woodcutter and his Wife*, is symbolisch voor deze benadering, en zou een pendant kunnen zijn van Graham's *Millennial Project for an Urban Plaza* (1968).[1]

Lums Meubelsculpturen komen expliciet voort uit de kritiek op de abstractheid van de minimal art die in het midden van de jaren '70 ontstond. In die tijd stelden jonge kunstenaars de afstandelijkheid van het werk van Don Judd, Dan Flavin of Carl André aan de kaak omdat ze vonden dat esthetisch radicalisme de uitdrukking was van een veelomvattender culturele strijd, dat vernieuwende kunst de hervorming van de cultuur nastreefde. Deze veronderstelling gaat terug tot de oorsprong van de moderne kunst, en zelfs nog verder. In de jaren '70 kon er echter geen hechte koppeling worden aangebracht tussen de esthetische procedures van de minimalistische kunst en een bredere 'discours' aan culturele kritiek die daar binnen over de kunsttheorie, en verder van huis, in antropologie, geschiedenis, theater, architectuur, film, literatuur en andere gebieden werd ontwikkeld. De geworteldheid van het minimalisme in de esthetische 'discours' van abstracte kunst zoals die in de jaren '50 in de Verenigde Staten opnieuw werd uitgewerkt was in strijd met de implicaties binnen de kunst zelf, die inhielden dat het op de een of andere manier feitelijke sociale ervaringen moest weerspiegelen.

Deze problematiek is de kern van het kritisch-ironische 'anti-formalistische formalisme' van een kunstenaar als Dan Graham, die, samen met Michael Asher, grote invloed had op Lums denken in deze tijd. Deze beide kunstenaars hadden Vancouver in 1977 en

The period of political and cultural experimentalism which antagonized art collectors was coming to an end. A new generation of artists was emerging, one which let drop the radical culture-political rhetoric of the 70s, while carrying on many of the technical, structural and formal innovations of that time to create a new-style 'contemporary' art beautifully adapted to the high-bourgeois domestic design concept. New York galleries like Holly Solomon and Paula Cooper, artists like Jennifer Bartlett, Elizabeth Murray, Kim MacConnel and Robert Kushner exemplified a new "decorativism" which, just before the onslaught of New Image and Neo-Expressionism, established a harmony between the design of the domestic spaces of art collectors' homes and the internal forms of the art itself. The culpability of the work of art in the completion of this bourgeois dreamworld was, of course, the fundamental theme for the now 'postmodernist' critical art of the 80s - Louise Lawler, Hans Haacke, Barbara Kruger, Sherrie Levine, and many others. The trinket-like prettiness of the work of MacConnel or Kushner was, to a certain extent, radicalized and eroticized in the sensational work of Julian Schnabel, which was not unrelated to the 'Pattern and Decoration' movement around 1978 (indeed Schnabel was involved with Holly Solomon at that time). The work of David Salle ruminated on the perverse core of the domestication of the radical insights of critical modernity just as the first neo-conceptualist image-makers around Metro Pictures began their careers. That fusion of high art with concepts of design, which Lum had discussed at length with Dan Graham, took on an urgent character. Graham's photos of domestic interiors and exteriors, in which the unconscious *mise-en-scène* of social domesticity is presented with unparalleled rigour, resonated against the perturbing glamour of the interiors of art collectors' homes displayed in *Architectural Digest*. The new imagery of family life presented in the work of Cindy Sherman, Salle, Eric Fischl, or Robert Longo, was also a stimulus in which Lum's own experience of domesticity, symbolized by household furnishings, was set in motion in the context of dissatisfaction with the abstract-Minimalist aesthetic which still dominated taste and literacy.

Sculpture for Living Room/Public Lounge, was Lum's first and, in many ways, purest response to this situation. With a directness completely in the Minimalist tradition, the work makes its structure evident: two modular sofas, two with corner sections and two without, are placed face to face on each axis of a rectangle. The four pieces of furniture comprise a closed form whose size and proportion is precisely marked by the identical backrest cushions which run around it. The resulting central space is left empty, and forms the focal point of the gaze of the viewer who is excluded from enjoying the seating which seems to have been provided. The creation of a void through a process or strategy of denying a familiar pleasure - sitting down and relaxing - associates that void with unpleasure. This unpleasure may be that which results from feelings of exclusion. In this, Lum's work is strongly related to Morris' sculptures of 1967. But with the Morris the sense of exclusion is a general, or abstract one: the viewer is excluded by the work which stands as a universal emblem of the social processes of its own production, in this case, those of modern industry and technology as a whole, but of no very specific branch of production. The spectator, looking into the inaccessible rectangle of floor which is the strictly logical outcome of design and ordering procedures, might have a phantasmatic experience of universal alienation, an emblematic 'world-experience' in the tradition of universalizing abstract art, which in this light appears to be continuing a kind of symbolist aesthetic. Lum's work,

1978 als gastdocent bezocht. Graham's werk ontmaskerde op consequente wijze de sociale determinaties van de effecten, oppervlakken en procedures van Judd, Sol Lewitt, Flavin en de anderen, determinaties die, de ene keer heftig en de andere keer vaag en dubbelzinnig, werden ontkend door de kunstenaars zelf, overigens allemaal invloedrijke kritische schrijvers. Van Dan Graham leerde Lum dat elk schijnbaar abstract gebaar een hele literatuur verborg, een hele reeks implicaties en allusies op sociale ervaringen, en dat de ontkenning van dat literaire aspect op zich weer een literaire houding was.[2]

In de Meubelsculpturen is het gebaar van de afsluiting van het interieur afkomstig uit de configuraties van Morris en Judd, waarin de gebeeldhouwde vorm een ontoegankelijke ruimte zichtbaar maakt. De ontoegankelijkheid van dit interieur is, voor Morris, een voortzetting van en een kritiek op het idee van het geheime innerlijk of binnenste van (antropomorfe) sculpturen en standbeelden, zoals is geschetst in zijn *Notes on Sculptures* (Aantekeningen over Beeldhouwkunst) en dat door Michael Fried in *Art and Objecthood* (Kunst en Objectheid) is bekritiseerd als 'theatraliteit'.[3] De benadering van Morris hield een ontplooiing van de aspecten van de sculptuurvorm in, die voortkwam uit de neo-dadaïstische voorschriften van zijn vroegere werk. Maar tegelijkertijd werd het werk gesimplificeerd in overeenstemming met een fenomenologie van seriële ordening en het industriële proces. Deze simplificering is een soort (af-)sluiting, zoals Judd uitlegde in zijn theorie van het Specifieke Object.[4] Het object wordt geordend volgens een 'vanzelfsprekende' logica, waarbinnen de relaties van de elementen tot hun meest fundamentele uitdrukkingsvorm worden herleid, wat resulteert in een intens ervaren formele ordening, een ordening die een meer accurate uitdrukking is van de moderne tijd dan standbeeldkunst of het mechanomorfisme van 'moderne beeldhouwkunst'. Het geheime binnenste van objecten, en de mysterieuze 'innerlijke wereld' van het standbeeld, werden ogenschijnlijk opgelost ten gunste van een object waarvan het binnenste duidelijk een continuum vormde met de buitenkant ervan. Zo werd door middel van het objectieve karakter van de presentatie van het minimalistische programma ingegrepen in de subjectieve ervaring van de gebeeldhouwde vorm, en werd een speculatieve fenomenologie naar voren geschoven. Judds of Morris' kritiek op de traditionele moderne beeldhouwkunst, die immers haar retoriek vaak beperkt tot formalistische categorieën en vocabulaires, opende hiermee impliciet een discussie over de fenomenologie van het gebeeldhouwde object als een sociaal object.

De zich ontwikkelende kritiek op de 'abstractheid van abstracte kunst' vormt de intellectuele wapenrusting voor de stoot tot een sociologische en expressieve behandeling van modernistische vormen, waarmee in de jaren '80 de verleiding kan worden weerstaan van de rechtstreekse 'terugkeer naar de traditie' en naar een expressionistische opvatting van kunst.

Het pas geopende binnenste van het beeldhouwwerk belichaamt of symboliseert de negatieve openbaring van een leegte die in het verleden geleidelijk aan in de beoefening van de beeldhouwkunst is binnengedrongen. Deze leegte, die zichtbaar is in het werk van Morris en Judd, Lewitt en Smithson, heeft een functie die analoog is aan het lege gezicht van het monochrome schilderij, dat in diezelfde tijd eveneens als een paradigmatische procedure opnieuw in de mode kwam.

Zo geeft de nieuwe kritische houding jegens minimalisme en



Red Circle, 1986. Coll. Daniel Buchholz, Köln.





completed eleven years after Morris', refuses the symbolist vestiges of abstract art, and specifies both the realm of production and that of consumption in which the work's meanings are rooted. In this gesture of concretion, of specification, he brings into focus as well, the social character of the unpleasure which the work makes the viewer feel. From the perspective Lum establishes, Morris' work becomes comprehensible as a continuation of the sculptural expression of 'universal angst' deriving from both Surrealism and Bauhaus aesthetics. This concept was a formative influence on abstract sculpture after both World Wars, when the idea of abstract art as a universal language fused with the compulsion to express the shock of global catastrophe. Indeed 'abstract' universal art of this sort may be the generic 'post-war' expression of the 20th century, an expression of anxiety and regret which cannot be bound by the confines of the human figure because it is still reeling from the vision of hecatombs of vaporized bodies. If this speculation has any substance, it may permit another one: that Morris' and Judd's sculpture constitutes a critical transitional moment away from such universalizing expressions of mourning while in general being still founded within its rhetoric. Judd's and Morris' writings concentrate on the phenomenological and corporeal character of the visibility or experiencibility of their sculpture - as if to conjure up, on the outside, the palpable human body whose absence is marked in the interior of the work. With Specific Objects, abstract sculpture's work of mourning comes to an end, and this is symptomatic of the closing of an epoch in cultural consciousness. War has ended, and the monuments to the unknown soldiers have all been built. It is no coincidence, then, that this should take place during a war, in 1965, 1966, 1967 and 1968.

The interior voids are complex signifiers: simultaneously, they carry on a 'work of mourning' for the disappeared in history and they register something which the present is also making absent. For the radicals of the period, this was happiness and liberation. That is, these works were able, implicitly but in a compelling way, to express the disappearance of the human world in the face of streamlined and systematic capitalist progress, or as Anna C. Chave puts it, 'what disturbs viewers most about Minimalist art may be what disturbs them about their own lives and times, as the face it projects is the society's blankest, steeliest face; the impersonal face of technology, industry and commerce; the unyielding face of the father; a face that is usually far more attractively masked.'[5]

Lum's furniture then might be seen as investigation of this process of constructing the mask of the father; that is, as an expressive work in which some aspect of the literary theme of family life is formed through the 'steely' rhetoric of formalist abstraction.

The structure of the work is rooted in a paradox: conventional sectional furniture is arranged in the one pattern which, by convention, is excluded - a closed configuration in which access to the sofa is barred. At the same time, the possibility for the excluded configuration is included in the design logic of the modular system itself. The artist draws out a contradiction between convention and system, thereby suggesting that, at a symbolic level, what we call 'family space' is something generated by an overall economy, a system-building, global activity and that it is something which can be cancelled by the logic of the same system. The symbolic contradiction is historically specific, and locates itself socially in a time, now - and in a space - the living room. What the sculpture expresses is that the living room is empty; that it has been emptied by historical forces, the forces

conceptuele kunst die aan het eind van de jaren '70 opkwam, ons de gelegenheid de sociale identiteit van de structuren en ruimten van de abstracte kunst te zien, een identiteit die gemaskerd was geweest door de vormen van culturele competentie zoals de formalistische traditie die had gepropageerd en als waarden had vastgesteld. Lum besefte, en het was een ijzersterk inzicht, dat de zinnebeeldig leeggemaakte binnensten van de voorbeeldige Specifieke Objecten diepzinniger resoneerden dan de retoriek van Judd of Morris en hun volgelingen. Het literair-sociologisch commentaar van de hand van Graham en Smithson bood de mogelijkheid tot een holistische reactie van de kant van Lum op de lege ruimte, de ruimte waarin een kwellend evocatieve afwezigheid - iets dat hij kende uit zijn eigen sociale ervaringen - zichtbaar was gemaakt.

Het feit dat Lum in staat was deze reactie op Judd en Morris om te buigen in de richting van een ironische heropvoering van de structurele protocollen van het minimalisme die een meer literair en expressief resultaat op het oog hadden, was voor een deel toe te schrijven aan de omstandigheden van zijn intellectuele ontmoeting met de kunst van de jaren '60 en '70, en aan de reeds aanzwellende golfbeweging in de richting van representatie en expressie die de kunst van het begin van de jaren '80 kenmerkt. Het werk van Scott Burton was een overgangspunt in Lums denkproces, maar belangrijker was de indruk die het sociale fenomeen van de nieuwe versmelting van kunst en huiselijk decor zoals die werd gepropageerd door populaire bladen als *Architectural Digest* en *House and Garden* op hem maakte. Aan het eind van de jaren '70 wendde de mode zich opnieuw tot de eigentijdse kunst als een sleutel tot status en sociaal raffinement. De periode van politieke en culturele experimenten die zo'n bron van irritatie voor kunstverzamelaars waren geweest liep ten einde. Een nieuwe generatie van kunstenaars was in opkomst, een generatie die de radicale cultuurpolitieke retoriek van de jaren '70 naast zich neer legde maar wel veel van de technische, structurele en formele vernieuwingen van die tijd voortzette om zo een nieuw gestileerde 'eigentijdse' kunst te creëren die prachtig was aangepast aan de huiselijke designconcepten van de hogere bourgeois. New Yorkse galerieën, als Holly Solomon en Paula Cooper, kunstenaars als Jennifer Bartlett, Elizabeth Murray, Kim MacConnel en Robert Kushner stonden voor een nieuw 'decorativisme' dat, vlak voor de attaques van New Image en Neo-Expressionisme, een harmonie bewerkstelligde tussen het design van de huiselijke ruimten van de kunstverzamelaars en de intrinsieke vormen van de kunst zelf. De laakbaarheid van het kunstwerk vanwege de realisering van deze bourgeois droomwereld was natuurlijk het grondthema van de inmiddels 'postmodernistische' kritische kunst van de jaren '80 - Louise Lawler, Hans Haacke, Barbara Kruger, Sherrie Levine en vele anderen. De bijou-achtige bevalligheid van het werk van MacConnel of Kusher werd tot op zekere hoogte geradicaliseerd en geërotiseerd in het sensationele werk van Julian Schnabel, dat niet geheel los stond van de 'Dessin en Decoratie' beweging omstreeks 1978 (Schnabel was in die tijd inderdaad betrokken bij Holly Solomon). Het werk van David Salle was een soort meditatie over de perverse kern van de domesticatie van de radicale inzichten van de kritische moderne stromingen op het moment dat de eerste neo-conceptualistische beeld-makers rond Metro Pictures hun carrière begonnen. Die fusie van hogere kunst met designconcepten, die Lum uitvoerig met Dan Graham had besproken, nam een urgent karakter aan. Grahams foto's van huiselijke interieurs en exterieurs, waarin de onbewuste *mise-en-scène* van sociale huiselijkheid met ongeëvenaarde accuratesse wordt gepresenteerd, dissoneerden met de

Chloé, 1986. (detail) Plexiglas & foto, 91.5 X 185.5 cm. Coll. Rooseum, Malmö.

which created it as a special space, a room for 'living in'. It may go further, as I think it does, and suggest that the room was made to be empty, that the existence of the phenomenon called the 'living room' as an integral part of our culture's dwelling-form signifies not the continuity and survival of the interior world identified with the traditional concept of the biological 'nuclear' family, but rather its eclipse and disintegration.

By means of Lum's arrangement, the phenomenon of the modern dwelling-form as a whole - that '(North) American Dream Home' analyzed for example, by Dolores Hayden - comes to signify the historical invalidation of an ancient concept of family.[6] That concept is of a family - disharmonious, deeply patriarchal, rooted in power relations, which, as such, lived together in a nest of related interior spaces thickened with conflict, tenderness, conspiracy, labour, secrecy, guilt and play, none of which could be separated off for display to outsiders. This traditional, possibly even mythic family space is glimpsed in the tormented dynastic interiors of Shakespeare or the allegorical villages of Breughel, and exists there as a real dramatic world of adventure and culture-creation, in which power and subjection, knowledge and intrigue are the experiences class society creates as its form of authentic self-knowledge. The mythical family space invented by bourgeois modernity is the stage where what can be thought of as the drama of sovereignty is played out. This drama, in which the citizen of the modern, reformationist, self-revolutionizing world of capitalism learns to know him or herself through a dialectic of mythic identification and disenchantment with Identity, with Ego, is the essential way patriarchy legitimates its way of ruling the world and being modern. It is at the same time the space where the processes of delegitimation, critique and new revolution are generated. The mythic interior created in this process is simultaneously royal, bourgeois, and peasant, which is why the same emotions cut through dramas by Calderon, Ibsen, Hauptmann or Brecht. In the theatre established by this home, all the archetypes of modernity are housed, just as in every modern household we can find Buddha, the Pope, St. Anthony, or Kali, not to mention Ophelia, Rameau's Nephew, or Lulu. In the clannish, dynastic interior world of the mythic bourgeois family every closed space is a living performance platform; family life, family relations and antagonisms give immediate form to every specific room, corridor, nook, cellar, or stairway. There is no place which separates itself off as the place in which family life has its special focus and special self-conscious form of existence. Only the hearth itself, the fire and work-site which is metonymical with the home, could possibly assume such a position.

But it is in fact the hearth that is the dialectical opposite of the living room. Modernity begins when ordinary people begin eating in a room separated from the kitchen and the working fire. The trauma of sovereignty and lordship emerges as the bourgeoisie and the peasantry are compelled, by the logic of historical development, to imitate the nobles who ate ceremonially in cold halls with servants mediating between them and the fire. Presumptuous mimesis of royalty is the birthplace of regicide. Archetypal aristocratic traits, such as coolness and disdain for labour, particularly kitchen labour and the butchering of animals, are copied by labouring and money-making people, and this historical process has made those people cool, reflective, calculating and sovereign, has made them capable of republicanism, democracy and national liberation, but it has also given us an aversion to the hearth. Food stains are contemptible to the sovereign bourgeois, though Falstaff wore them as badges of honour at the dawn of the bourgeois world.

verontrustende glamour van de interieurs van huizen van kunstverzamelaars, zoals afgebeeld in *Architectural Digest*. Ook de in het werk van Sherman, Salle, Eric Fischl of Robert Longo gepresenteerde nieuwe beeldspraak van het gezinsleven was een stimulans die Lums eigen ervaring van huiselijkheid, gesymboliseerd door huishoudelijk meubilair, mobiliseerde in de context van een misnoegen over de abstract-minimalistische esthetica die nog steeds de smaak en culturele competentie bepaalde.

Sculpture for Living Room/Public Lounge was Lums eerste en in velerlei opzicht zuiverste reactie op deze situatie. Met een directheid die geheel in de minimalistische traditie staat maakt het werk zijn structuur duidelijk: twee modulaire sofa's, twee met hoekstukken en twee zonder, zijn tegenover elkaar geplaatst op beide assen van een rechthoek. De vier meubelstukken omvatten een gesloten vorm waarvan omvang en proporties exact gemarkeerd worden door de identieke kussens van de rugleuningen die eromheen lopen. De daaruit voortvloeiende centrale ruimte is leeg gelaten, en vormt het brandpunt van de blik van de toeschouwer die de voor de hand liggende zitplaats niet kan gebruiken, al zou hij dat nog zo graag willen. De schepping van een leegte door middel van een proces of strategie van weigering van een vertrouwd genoegen - ontspannen gaan zitten - associeert die leegte met ongenoegen. Dit ongenoegen kan het soort ongenoegen zijn dat het gevolg is van het gevoel buitengesloten te zijn. Wat dit betreft is Lums werk sterk verwant aan Morris' sculpturen uit 1967. Maar bij het werk van Morris is het gevoel van buitensluiting algemeen of abstract: de toeschouwer wordt buitengesloten door het werk dat als een universeel symbool van de sociale processen van de produktie van zichzelf functioneert, in dit geval die van de moderne industrie en technologie als geheel, maar zonder dat een specifieke produktietak in het geding is. De toeschouwer kijkt in de ontoegankelijke rechthoek van de vloer die het strikt logische resultaat van ontwerp- en ordeningsprocedures is, en heeft wellicht een hallucinatorische ervaring van universele vervreemding, een zinnebeeldige 'wereldervaring' in de traditie van universeel makende abstracte kunst, die in dit opzicht een soort symbolistische esthetica lijkt voort te zetten. Lums werk, elf jaar na dat van Morris voltooid, weigert de symbolistische rudimenten van abstracte kunst, en specificeert zowel het gebied van de produktie als dat van de consumptie waarin de betekenissen van het werk zijn geworteld. Met dit gebaar van concretisering en specificering stelt hij tevens het sociale karakter van het ongenoegen dat het werk de toeschouwer bezorgt scherp. Vanuit het perspectief dat Lum tot stand brengt kan Morris' werk worden begrepen als een voortzetting van de gebeeldhouwde expressie van 'universele angst' die zowel uit de esthetica van het surrealisme als van het Bauhaus voortkomt. Dit idee had een vormende invloed op de abstracte beeldhouwkunst na de beide wereldoorlogen, toen de opvatting van abstracte kunst als universele taal versmolt met de dwanggedachte dat het schokeffekt van een mondiale katastrofe moest worden uitgedrukt. Inderdaad zou 'abstracte' universele kunst van deze soort de algemene 'naoorlogse' uitdrukking van de twintigste eeuw kunnen zijn, een uitdrukking van angst en spijt die niet begrensd kan zijn door de omtrekken van de menselijke gestalte omdat ze nog steeds duizelt van de visioenen van bloedbaden van verdampte lichamen. Als deze speculatie enige substantie heeft maakt ze wellicht een volgende mogelijk: dat de beeldhouwkunst van Morris en Judd een kritisch overgangsmoment uitmaakt dat ver verwijderd is van zulke universeel makende uitdrukkingen van rouw terwijl ze over het algemeen toch nog steeds is gegrondvest in de retoriek ervan. Judds en Morris' geschriften concentreren zich op dit fenomenologische en fysieke

In the great network of symbols, the hearth has a role to play which exceeds any interpretation. In the present context it signifies a space in which cooking and eating are not yet separated. That is, its richness and depth as symbol is a residual memory-trace of a vanished world, a world which can exist as 'vanished' even if it never existed, like Atlantis. This vanished world is one in which kitchen labour, an emblem of the idea that there could be a specific 'women's labour', remains at the centre of the interior life of the family. The world of the hearth remains patriarchal, but male authority is exercised in a special situation, one in which its material interdependence with female labour and with female skill, science and prestige was visible. The patriarch's authority was real at the hearth, but it could be experienced as the specific consequence of a division of labour. That division of labour may have been interpreted as natural and eternal - and it of course was - but in the family space of the hearth it had continually to reassert itself as transcendent. Here the labour of mother and daughters enthrones the *paterfamilias*, but in that enthronement it expresses also a self-identification which contradicts and interrogates the grounds of total sovereignty through control over the chemistry of nourishment. This self-identification reaches its insurrectionary stage in phantasies of poisoning. The witches' cauldron is the cooking pot in a state of insurrection, and conflagrations in general can be seen as symbols of the all-devouring hearth, the militant, hallucinatory return of the matriarchy. These 'male phantasies' are created by the anxiety of the sovereign, the patriarch who must exist in the space of the hearth. As long as the normative dwelling space retained the ancient fusion of working fire, kitchen, and family gathering-place, no totalized patriarchal philosophy could exist in security. It had to exist in a dialogic, unconcluded relationship with the conditions of its existence, and it had to re-establish those conditions in a performance at every meal. The father's 'last word' was spoken with his mouth filled with a woman's food.

Even if this image of the space of the hearth is hypothetical, a theoretical model of possible past relationships, it has pedagogic utility, and might function as part of what Gillian Rose calls 'speculative sociology'. In her great book, *Hegel Contra Sociology*, she speaks of philosophical critique as constructing a "speculative experience of the lack of identity between normative definitions".[7] The hypothetical experience, speculative but concrete and disciplined, of the drama of the continuous and repeated repudiation of the prestige of female labour and science in the maintenance of patriarchal authority in the space of the hearth, can show us a variety of 'spatial symptoms' of the modernity which has based itself on the overthrow of women. The fundamental symptom is then the body of the dwelling-place itself: the father desires continually to complete his overthrow of female prestige, and works at, and succeeds in separating cooking and eating, throwing a shadow over the hearth which has lasted for centuries. This shadow *is* the modern house, Dolores Hayden's 'dream home'.

The separation of cooking and eating is the emblem of all separations, and as such the germ cell of all repressive spectacle.[8] Thus, once the principle of separation triumphs, the house itself becomes a machine of separation, a mechanism in which the overall, systematic repudiation of the organic solidarity of humanity is naturalized and reproduced 'organically' as the life-experience of generations who no longer can find ways to speak to each other, though they live under the same roof, under the same shadow. From the space of the hearth to the fundamentally cool void of the

karakter van de zichtbaarheid of ervaarbaarheid van hun beeldhouwkunst - alsof ze, van buiten uit gezien, het tastbare menselijke lichaam willen oproepen waarvan de afwezigheid in het binnenste van het werk wordt aangegeven. Met *Specific Objects* houdt de rouwarbeid van de abstracte beeldhouwkunst op, en dit is symptomatisch voor de afsluiting van een tijdperk van een bepaald soort cultureel bewustzijn. De oorlog is afgelopen, en de monumenten voor de onbekende soldaten zijn allemaal gebouwd. Het is dus bepaald geen toeval dat dit plaats moest vinden tijdens een oorlog, in 1965, 1966, 1967 en 1968.

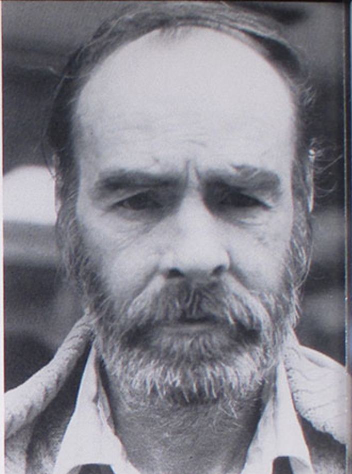
De innerlijke leegten zijn complexe betekenisdragers: tegelijkertijd zetten ze een 'rouwarbeid' voor degenen die in de geschiedenis zijn verdwenen voort en registreren ze iets dat het heden ook afwezig maakt. Voor de radicalen uit die periode was dit geluk en bevrijding. Dat wil zeggen dat deze werken in staat waren, impliciet maar dwingend, de verdwijning van de menselijke wereld ten overstaan van gestroomlijnde en systematische kapitalistische vooruitgang uit te drukken of, zoals Anna C. Chave het uitdrukt, 'wat toeschouwers het meest verontrust in minimalistische kunst is waarschijnlijk wat ze ook het meest verontrust in hun eigen leven, omdat het gezicht dat het ontwerpt het gezicht van de maatschappij is, maar dan wel haar meest uitdrukkingsloze, stalen gezicht; het onpersoonlijke gezicht van de technologie, industrie en commercie; het bikkelharde gezicht van de vader; een gezicht dat doorgaans heel wat aantrekkelijker is gemaskeerd.'[5]

Lums meubilair kan zo worden gezien als een onderzoek van dit proces van de constructie van het masker van de vader; dat wil zeggen, als een expressief werk waarin een bepaald aspect van het literaire thema van het gezinsleven wordt vormgegeven via de 'stalen' retoriek van de formalistische abstractie.

De structuur van het werk is geworteld in een paradox: conventioneel uit elementen bestaand meubilair is gerangschikt volgens het enige patroon dat door de conventie wordt uitgesloten - een gesloten configuratie die de toegang tot de sofa barricadeert. Tegelijkertijd ligt de mogelijkheid van de buitengesloten configuratie in de ontwerplogika van het modulaire systeem zelf opgesloten. De kunstenaar stelt een contradictie tussen conventie en systeem op, en suggereert daarmee dat datgene wat we 'gezinsruimte' noemen op een symbolisch niveau iets is dat wordt teweeggebracht door een allesomvattende economie, een systeembouwende mondiale activiteit en dat het iets is dat door de logica van datzelfde systeem ongedaan kan worden gemaakt. De symbolische contradictie is historisch specifiek, en localiseert zichzelf sociaal in een bepaalde tijd, het heden - en in een bepaalde ruimte - de woonkamer. Wat de sculptuur uitdrukt is dat de woonkamer leeg is; dat hij is leeggemaakt door historische krachten, de krachten die hem als een specifieke ruimte creëerden, als een ruimte om 'in te wonen'. Maar de sculptuur drukt waarschijnlijk nog iets verstrekkenders uit; volgens mij suggereert ze ook dat de kamer gemaakt was om leeg te zijn, dat het bestaan van het fenomeen dat we de 'woonkamer' noemen en dat een wezenlijk onderdeel is van de woonvormen van onze cultuur, niet de continuïteit en het behoud van de met het traditionele idee van het biologische 'kern'gezin vereenzelvigde binnenwereld betekent, maar veeleer de ontluistering en desintegratie ervan.

Door middel van Lums rangschikking neemt het fenomeen van de moderne woonvorm als geheel - dat '(Noord)Amerikaanse Droomhuis' dat bijvoorbeeld is geanalyseerd door Dolores Hay-









'living room' is one long, hard, crystalline and logical development in which the inner visibility of the division of labour as the basis of both the creation and the destruction of family feeling is extinguished. The erasure of female science makes possible the catastrophic technoscience of capitalist modernity, which fills the newly emptied dwellings with appliances and factory-made foodstuffs. The new furniture-formations in these houses, themselves systemized, are the tombstones of the vanished Atlantis of the bourgeois family myth.

Lum's uncanny sofa-formations can be comprehended as an investigation of the historical void called the 'living room', that empty 'public lounge', that lifeless space which effaces the conditions of the older interior bourgeois drama between parents, a void which seems to signify the vanishing of the parents as historical agents in the formation of bourgeois cultures, that is, of national, independent cultures.

The making of the sculptures is thus the lament of a child for parents who seem to be disappearing, even if they still live in the family home. At the same time, they are a phantastic or speculative attempt to express and to protest the newly evolved powerlessness of adults subjected to the antinomies of national cultures. That is, adults are recognizable in the light of the discourse of the sculpture, as being those people who experience their own powerlessness within the conditions of global, systematic economies, economies which dissolve nations, like families, on the level of the division of labour itself. These adults may recognize that they are impeded in successfully forming national-bourgeois families.

In the furniture-formations, lament, query, and protest are themselves transnationalist expressions, the discourse of those who have already lived through the eclipse of the national-family form of culture, who have, like all Lum's characters, survived, and who are compelled nevertheless to build again homes and families.

III. WORLD PORTRAITS: a study of the Laws of Portraiture, and of Portraiture as an instance of Law

The problem of the possibility of building homes and families in collapsed national collectives, that is, in transnational cultures, and as expressions of transnational culture, is a theme which runs through all of Lum's work. It is shaped idiosyncratically in his photographic works, the vast majority of which have been characterized as portraits. Since World Portraits in 1983, these works have been structured on the axis of the varying relations between a portrayal and its caption, or title. In this regard, Lum's photographic work is organized as a kind of investigation of the dialectic between portrayal and naming, that is, of the inner lawfulness of the portrait and the expression of its own law-governed character. My study will concentrate on the character of these laws, and of Lum's practice within them.

In focussing on the interrelations between portrayal and naming, Lum is taking up a central programme of critical modernist photographic art, a programme inaugurated by figures in the 1930s like Sergei Tretyakov, Alexander Rodchenko, and Walter Benjamin, and continued by people like Allan Sekula and Sherrie Levine today.[9] This tradition is concerned to expose the lack of identity between a photograph and the linguistic integument in which it expresses and forms its significations, in short, the

den - de betekenis aan van de historische ongeldigverklaring van een aloude gezinsopvatting.[8] Die opvatting geldt een gezin - disharmonisch, grondig patriarchaal, geworteld in machtsverhoudingen - dat als zodanig samenwoonde in een nest van aan elkaar gerelateerde binnenruimten die bol stonden van conflict, samenzwering, geheimhouding, tederheid, arbeid, schuld en spel, waarvan niets kon worden afgezonderd om het aan buitenstaanders te tonen. Van deze traditionele, misschien zelfs mythische gezinsruimte kunnen glimpen worden opgevangen in de getormenteerde dynastieke interieurs van Shakespeare of de allegorische dorpen van Breughel, en ze bestaat daar als een werkelijke dramatische wereld van avontuur en cultuur-creatie, waarin macht en onderwerping, kennis en intrige de ervaringen zijn die de klassenmaatschappij creëert als haar vorm van authentieke zelfkennis. De mythische gezinsruimte die door de burgerlijke moderne tijd is uitgevonden is het podium waarop dat wat als het drama van soevereiniteit kan worden beschouwd wordt uitgebeeld. Dit drama, waarin de burger van de moderne, her-vormde, zichzelf radicaal veranderende wereld van het kapitalisme zichzelf leert kennen door middel van een dialectiek van mythische identificatie met en desillusie over Identiteit, of Ego, is de wezenlijke manier waarop het patriarchaat de manier wettigt waarop de wereld regeert en modern is. Het is tegelijkertijd de ruimte waar de processen van ontwettiging, kritiek en nieuwe revolutie in gang worden gezet. Het in dit proces gecreëerde mythische interieur is tegelijkertijd koninklijk, burgerlijk en boers, en daarom zijn het steeds dezelfde emoties die door de drama's van Calderon, Ibsen, Hauptmann of Brecht heenbreken. In het door dit huis gestichte theater worden alle archetypen van de moderne tijd gehuisvest, net zoals we in elke moderne huishouding Boeddha, de Paus, Heilige Anthonius, of Kali kunnen aantreffen, om nog maar niet te spreken van Ophelia, Rameau's Neef, of Lulu. In de clan-achtige, dynastieke binnenwereld van het mythische bourgeois-gezin is elke afgesloten ruimte een levend podium voor performance; gezinsleven en verhoudingen en onenigheden binnen het gezin geven rechtstreeks vorm aan elke specifieke kamer, gang, hoek, kelder of trap. Er is geen enkele plaats die er afzonderlijk aanspraak op kan maken dat daarin het gezinsleven zijn speciale brandpunt en zijn speciale zelfbewuste bestaansvorm heeft. Alleen de haard(stede), de vuur- en werkplaats die metonymisch is voor het huis, zou eventueel aanspraak kunnen maken op die positie.

Maar het is in feite de haard(stede) die het dialectische tegengestelde is van de woonkamer. De moderne tijd begint wanneer gewone mensen de maaltijd gaan gebruiken in een kamer die is afgescheiden van de keuken en het werkvuur. Het trauma van soevereiniteit en heerschappij duikt op wanneer de bourgeoisie en de boerenstand door de logica van de historische ontwikkeling gedwongen worden de adel te imiteren, die de ceremoniële maaltijd gebruikte in koude zalen met bedienden als bemiddelaars tussen hen en het vuur. De arrogante mimesis van koninklijke maintiens is de kiem van koningsmoord. Archetypische aristocratische trekken, als afstandelijkheid en minachting voor arbeid, met name keukenarbeid en het slachten van dieren, worden gekopieerd door werkende en geld verdienende mensen, en dit historische proces heeft die mensen afstandelijk, bedachtzaam, berekenend en soeverein gemaakt, heeft ze vatbaar gemaakt voor republikanisme, democratie en nationale bevrijding, maar het heeft ons ook afkerig gemaakt van de haard(stede). Voedselvlekken zijn iets verachtelijks in de ogen van de soevereine burger, hoewel Falstaff ze in de ochtendstond van de bourgeoiswereld als eretekens droeg.

conflict between a picture and its caption. This structure of disunity is considered to be the fundamental condition of meaning in the discourse of modernist art. Moreover, in the spaces opened up by the examination and re-enactment of this disunity in works of art, new glimpses are gained of the underlying social and psychic laws governing representations as a whole. The entire order of representation is made available to a new level of critique through the critique of the ground of unity between picture and caption or title.

Since portraiture is a type of picture, structures which determine pictures and their titles in general will concern the ordering of portraiture. In pre-modern art, (that is state-academic art from the Renaissance to the French Revolution) one of the dominant, normative forms of this relation is *illustration*. Great works of art, for example, Titian's *The Death of Actaeon*, are quite simply, illustrations of important, canonical texts (in this case, the story in Book III of Ovid's *Metamorphoses*). Christian religious pictures are even more completely characteristic here. The titles of these works simultaneously ground, identify and explain the picture by means of the programmatics implicit in the canonical or sacred status of the text. To speak in a Derridean manner, it could be said that, in such pictures, the phenomenal presence, or appearance, of beings or things is grounded in a writing which, in so far as it is illustrated, reasserts itself *as* a writing (and as canonical and sacred), and at the same time tends to vanish behind the dramatic corporeality of the image, the way a script tends to disappear behind its performance, its incarnation, in a theatre. Here is the famous dialectic of 'presence' and transparency. This double movement, of the reiteration and the vanishing of a sacred text in the phenomenon we call a 'picture', is held in balance, in tension, by the title. This title is, simply, a sort of bookmark, or a citation, in the sense that the picture is an experience of reading the text. So, these pictures, which are so central to the Western concept of great art, can be looked at as dramatizations of the processes of writing and reading, as figures of writing and reading. In the pictures of Poussin, for example, this sense of the pictures as commentary on something written is almost tangible.

The anti-Catholic, Reformationist movement opened up the possibility of the picture freed from the strict protocol of illustration of sacred text, thereby drawing out potentials concealed within Catholic art since the Gothic. With the Reformation and the rise of 'Northern' and Protestant concepts of art, the picture is legitimated as a kind of generic dramatization of social and natural situations without specific textual references or sources. This dramatic, representational concept of the picture originates in the observational position of the increasingly free artist an observer in royal courts (Velázquez, Rubens), the new bourgeois milieux (Vermeer, Rembrandt), or village routines (Breughel). This type of picture has its foundation not in a piece of writing, but in a distinct, but related concept: that of the organized, spaced, and composed character of the life-world and of intersubjective relations, of the 'inwardly inscribed' nature of actuality, its totalized allegorism. The picture's title is no longer a direct citation from its 'pre-text', but is rather a kind of alembic, a point of transition and translation, in which the hidden 'writtenness' of the world is returned to speech and writing. The concept of the picture as a 'reading' of the 'book of nature', of the inner orders of phenomena, is crystallized in Romantic aesthetics, as in Goethe and Diderot, and remains as the normative structure of the discourse of emancipated modern figurative art. Pictures become objects or sites of the decipherment of the world, for the discovery of its deep

In het grote netwerk van symbolen, is de haard gedwongen een rol te spelen die alle interpretaties te buiten gaat. In deze context staat ze voor een ruimte waarin koken en eten nog niet gescheiden zijn. Dat wil zeggen dat haar rijkdom en diepte als symbool een bewaard gebleven spoor van de herinnering aan een verdwenen wereld is, een wereld die voor 'verdwenen' kan doorgaan zelfs al heeft ze, net als Atlantis, nooit bestaan. Deze verdwenen wereld is een wereld waarin keukenarbeid, symbolisch voor het idee dat er specifieke 'vrouwenarbeid' kon bestaan, de kern blijft uitmaken van het innerlijk leven van het gezin. De wereld van de haard blijft patriarchaal, maar de autoriteit van de man wordt alleen aangewend in een speciale situatie, namelijk de situatie waarin de wederzijdse materiële afhankelijkheid van mannelijke autoriteit en arbeid, vakkundigheid, wetenschap en prestige van de vrouw zichtbaar was. De autoriteit van de patriarch was manifest bij de haard, maar kon worden ervaren als de specifieke consequentie van een bepaalde arbeidsverdeling. Die arbeidsverdeling werd wellicht geïnterpreteerd als iets natuurlijks en eeuwigs - wat ze natuurlijk ook was - maar in de gezinsruimte van de haard moest ze zich voortdurend opnieuw doen gelden als iets transcendents. Hier kroont de arbeid van moeder en dochters de pater familias, maar in die kroning drukt ze tevens een zelf-identificatie uit die de uitgangspunten van de totale soevereiniteit tegenspreekt en ondervraagt via de zeggenschap over de mysteries van de voeding. Deze zelf-identificatie bereikt haar rebelse fase in vergiftigingsfantasieën. De heksenketel is de kookpot in een staat van rebellie, en grote branden kunnen in het algemeen worden beschouwd als symbolen van de allesverterende haard, de militante, hallucinatorische terugkeer van het matriarchaat. Deze 'mannelijke fantasieën' worden gecreëerd door de angst van de soeverein, de patriarch die moet leven in de ruimte van de haard. Zolang de normatieve woonruimte de aloude versmelting van werkvuur, keuken en verzamelplaats voor het gezin vasthield kon geen enkele totalitaire patriarchale filosofie veilig bestaan. Ze moest bestaan in een op een dialoog gebaseerde, onbesliste relatie met de condities van haar existentie, en ze moest die condities herstellen in een performance die bij elke maaltijd opnieuw plaatsvond. Het 'laatste woord' van de vader werd gesproken met zijn mond vol met voedsel van een vrouw.

Zelfs wanneer dit beeld van de haard hypothetisch is, een theoretisch model van mogelijke verhoudingen uit het verleden, dan nog heeft ze pedagogisch nut, en zou ze kunnen functioneren als onderdeel van wat Gillian Rose 'speculatieve sociologie' noemt. In haar indrukwekkende boek, *Hegel Contra Sociology*, zegt zij over de filosofische kritiek dat het 'een speculatieve ervaring van het gebrek aan identiteit tussen normatieve definities' construeert.' De hypothetische ervaring, speculatief maar concreet en gedisciplineerd, van het drama van de continue en alsmaar herhaalde afwijzing van het prestige van vrouwelijke arbeid en wetenschap ten gunste van het behoud van patriarchale autoriteit in de ruimte van de haard, kan ons een verscheidenheid aan 'ruimtelijke symptomen' van de moderne tijd tonen, die zichzelf heeft gebaseerd op de omverwerping van vrouwen. Het fundamentele symptoom is dan het lichaam van de woonplaats zelf: de vader verlangt er voortdurend naar zijn omverwerping van het vrouwelijk prestige te voltooien, en doet zijn best, en slaagt erin koken en eten te scheiden, en werpt zo een schaduw over de haard die eeuwen heeft geduurd. Deze schaduw *is* het moderne huis, Dolores Hayden's 'droomhuis'.

De scheiding van koken en eten is het symbool van alle scheidingen, en als zodanig de kiemcel van elke zichtbare vorm van

general laws. Rather than being subordinated to a hierarchical concept of text, they are the threshold phenomena in which the indwelling structuring of existence is transmuted into language, through the philosophical implications of the discussion and analysis of pictures. This is reflected in the nearly continuous increase in the philosophical and ideological interest in art since Romanticism, and the debate about the status of art as a mode of cognition.

Now, if we narrow our focus to the problem of portraiture, we can immediately see that there can be no portraiture, strictly speaking, in the first category. A picture of Actaeon, Christ, or the Virgin is not a portrait but a scene from a text in which one character is depicted alone, possibly gazing contemplatively at the extrapictorial space occupied by the painter, photographer, or spectator. Such pictures are phantasmatic dramas which outwardly resemble portraits or which simulate illusionistically the relationships signified by what is called a portrait. Therefore, what such pictures do is to place the viewer in an imaginary space in which the illusion of a direct relationship is conjured up between worlds which are absolutely separate, for example, between a Roman citizen of 1593 and a Greek god such as Bacchus in Caravaggio's picture of that date and title, now in the Uffizi, in Florence. These pictures do this on the basis of the historically-evolved desire to experience the gods as in some sense like us, as members of our communities. This desire has something to do with wishing to become gods, or to destroy them; that is to recognize a form of identity with them, as individual bodies, an identity which painting renders both immediate and impossible.

Such pictures - Caravaggio's *Bacchus*, Velázquez' *Mars*, Rembrandt's *Aristotle Contemplating the Bust of Homer* - are in fact rooted in the already achieved perfection of the technique and culture of actual social portraiture. The portrait is known to be the 'secular' art form *par excellence*. It selects and portrays a concrete individual which it distinguishes from all others. Its distinction moves simultaneously in two directions. It is distinct from all other individual faces, and is at the same time distinct from the characterless perfection of the gods of Olympus. Portraiture is grounded in and insists on the absolute difference between humans and immortals, and this is especially true since, on Olympus, the immortals are portrayed as closely resembling humans.

The portrait insists, generically, that we humans are something different from gods, from Christ. It insists that pictures of the Olympians or of Christ are pictures of human bodies only in a very special, mediated way, and that our stories are written differently from theirs. A free modern portrait shows us a person whom we can theoretically recognize as being like us in fundamental ways. That is, the concept of 'likeness' in portraiture refers not just to the technical accuracy of the depiction, but also to the fact that, in order for free people to accept and recognize this face as a portrait, we must recognize and comprehend that it is not the visage of a god, not a Christ, and that, historically, socially, spiritually, we have evolved the means for doing so.

The critique of religion, which as Marx said, is the foundation of all critique, is the root of the means by which the forms of recognition and misrecognition in portrayal are constructed and analyzed. The Reformation reinvented and magnified the ancient idea that each individual being consisted of something divine, but that we were *not* God. We have a dæmon, like Socrates, we have attributes of God, of universality, but we are not immediately

onderdrukking.[8] Wanneer het principe van de scheiding eenmaal triomfeert, wordt het huis zelf een scheidingsmachinerie, een mechanisme waarin de allesomvattende, systematische verwerping van de organische solidariteit van de mensheid een natuurlijk aanzien wordt gegeven en 'organisch' wordt doorgegeven als de levenservaring van generaties die geen manieren meer weten te bedenken om met elkaar te spreken, hoewel ze onder hetzelfde dak wonen, onder dezelfde schaduw. Van de ruimte van de haard naar de fundamenteel koele, afstandelijke leegte van de 'woonkamer' is het één lange, harde, kristallijnen en logische ontwikkeling waarbinnen de innerlijke zichtbaarheid van de verdeling van arbeid als de basis van zowel de creatie als de destructie van gezinsgevoel wordt vernietigd. De uitwissing van vrouwelijke wetenschap maakt de catastrofale technowetenschap van de kapitalistische moderne tijd mogelijk, een technowetenschap die de pas leeggemaakte woningen volstopt met apparaten en fabriekslevensmiddelen. De nieuwe meubilairformaties in deze op zichzelf al gesystematiseerde huizen zijn de grafstenen van het verdwenen Atlantis van de burgerlijke gezinsmythe.

Lums unheimliche sofa-formaties kunnen worden (op)gevat als een onderzoek van de historisch leegte die we de 'woonkamer' noemen, die lege 'publieke lounge', die levenloze ruimte die de condities van het oudere innerlijke bourgeois-drama tussen ouders uitwist, een leegte die de verdwijning lijkt te betekenen van de ouders als historische instanties in de vorming van burgerlijke culturen, dat wil zeggen van nationale, onafhankelijke culturen.

De vervaardiging van de sculpturen is zo de klaagzang van een kind voor ouders die lijken te verdwijnen, zelfs al wonen ze nog steeds in het gezinshuis. Tegelijkertijd zijn ze een fantastische of speculatieve poging de recentelijk ontstane machteloosheid van aan de paradoxen van nationale culturen onderworpen volwassenen uit te drukken en aan de orde te stellen. Dat wil zeggen, volwassenen zijn in het licht van de 'discours' van de sculptuur herkenbaar als die mensen die hun eigen machteloosheid ervaren binnen de condities van mondiale, systematische economieën, economieën die op het niveau van de arbeidsverdeling zelf even gemakkelijk staten doen verdwijnen als gezinnen. Deze volwassenen zien in dat het hen onmogelijk wordt gemaakt op een geslaagde manier nationaal-burgerlijke gezinnen te vormen.

In de Meubelformaties zijn klaagzang, twijfel en protest zelf transnationale uitdrukkingsvormen, de 'discours' van hen die de ontluistering van de cultuurvorm van het nationale gezin al hebben doorgemaakt, die het, net als alle personages van Lum, hebben overleefd, en toch gedwongen zijn opnieuw huizen in te richten en gezinnen te stichten.

III. WERELDPORTRETTEN: een studie van de wetten van de portretkunst, en van de portretkunst als een vorm van wetgeving

Het probleem van de mogelijkheid van het inrichten van huizen en stichten van gezinnen binnen ineengestorte nationale collectieven, dat wil zeggen binnen transnationale culturen en als uitdrukkingen van transnationale cultuur, is een thema dat als een rode draad door het werk van Lum heenloopt. Het krijgt een uiterst eigenzinnige vorm in zijn fotografische werk, waarvan het grootste deel als portretten is getypeerd. Sinds World Portraits (Wereldportretten) uit 1983, zijn deze werken gestructureerd op basis



Caravaggio, *Bacchus*, Oil on canvas/olieverf op. Coll. Uffizi, Firenze.

universal. We are universal in a mediated, negative way - we are negatively universal in that we are not God, all of us, as one condition. And since we exist in this condition, we can recognize each other in a universal way, in a negative universal identity. Recognition then, in the sense given to it in portraiture, is a recognition of the universality of the limited individual - the individual who, as such, is not Actaeon or Christ. This Reformationist culture is also the culture of new national citizens, of modern persons, persons who possess themselves and their property in universal terms - as 'universal human rights' and private, freely exchangeable property.[10] It is, as Max Weber said, disenchanted culture, a culture in the process of awakening from its immemorial misrecognition of itself on Olympus or on the Cross, and which has moved into a new, historical space, in which a new intertwinement of recognition and *méconnaissance* is evolving, the illusions bred by disenchantment. The new, reformed individual correctly understands himself as a universal phenomenon, as the formal, legal foundation of the modern state as citizen and property holder. It is the image and the self-image of these persons that is constructed by what in modernity we call portraiture. Portraiture is the process of picturing those who correctly recognize that they are *not* Christ, but who continue to misrecognize themselves as a sovereign. That is, we know we are not Christ, but we do not know in the same way that we are not kings or queens.

Between the still totemic image of the god and the semi-disenchanted picture of a citizen or a citizeness, there stands, full length, the portrait of the King. The King's portrait is a portrayal of a concrete individual, but, because it shows the sovereign, the one who literally (not constitutionally) embodies the state, it is the shifter, the liminal figure in the concept of portraiture. The dialectic of modern portraiture might be said to come into existence with the problem of the King's portrait. The King's portrait is the phantasmatic image of the essential contradiction, the universal individual.[11]

The bourgeois revolutions ushered in unfettered modernity and, by an involution, carried over the spectre of the King's portrait into a new social order in which sovereignty rests with the 'people' who are organized, emancipated, and disciplined in and as a nation-state (and subsequently, an Imperial world-state). The bourgeois revolution brought the pomp and anxiety of the phantom of sovereignty directly into the lives of working and business people; it recreated sovereignty as a secular, abstract universal, as the inherent attribute of citizenship in the bourgeois republic. Citizens therefore experience themselves as both actually sovereign politically and legally, and at the same time only intangibly or theoretically independent insofar as they are all subject to the market economy. So, to be more historically specific, the phenomenology of portraiture is a process in which citizens experience the fact that they are not Gods, but that they are and are not Kings or Queens by means of a language whose order is rooted in sovereignty and the sacred.

The title of the King's portrait - Louis XIV, Philip IV, Charles V - is a verbal iteration of both universality and sovereignty. The King's name effaces the dynastic family name, the aristocratic local title, the regional origin, even the ethnic trace, in the singular monumentality of the isolated first name, a name whose patronymic is the nation itself. The king is the *nth* son of the nation; any other identity is expunged, even though everyone actually knows the biographical dynastic details of the ruling houses, and despite the fact that Kingship is seen soberly within feudal and court

van de variërende relaties tussen een afbeelding en het onderschrift of de titel ervan. In dit opzicht is Lums fotografische werk georganiseerd als een soort onderzoek van de dialectische verhouding tussen afbeelding en naamgeving, dat wil zeggen van de innerlijke wetmatigheid van het portret en de uitdrukking van het door wetten bepaalde karakter ervan. Mijn studie zal zich concentreren op de aard van deze wetten, en van Lums procedures binnen de context ervan.

Door zich nadrukkelijk te richten op de wederzijdse betrekking tussen portret en naamgeving, neemt Lum een kernprogramma van de kritische modernistische fotokunst ter hand, een programma dat in de jaren '30 is geïnaugureerd door figuren als Sergi Tretyakov, Alexander Rodchenko en Walter Benjamin, en in onze tijd is voortgezet door mensen als Allan Sekula en Sherry Levine.[9] Deze traditie houdt zich bezig met de ontmaskering van het gebrek aan identiteit tussen een foto en het linguïstische omhulsel waarin het haar betekenissen uitdrukt en vormgeeft, kortom met het conflict tussen een afbeelding en het onderschrift ervan. Deze tweespaltige structuur wordt beschouwd als de fundamentele conditie van betekenis in de 'discours' van modernistische kunst. Bovendien kunnen in de ruimten die door de her-enscenering en exploratie van deze tweespalt in kunstwerken zijn geopend nieuwe glimpen worden opgevangen van de sociale en psychische wetten die representaties als geheel bepalen. De hele structuur van representatie wordt opengesteld voor een nieuw niveau van kritiek via de kritiek op de grondslag van de eenheid tussen afbeelding en onderschrift of titel.

Omdat portretkunst iets afbeeldt, spelen structuren die globaal genomen afbeeldingen en hun titels bepalen een rol in de ordening van de portrettering. In de pre-moderne kunst (het officiële academisme vanaf de Renaissance tot de Franse revolutie) is de *illustratie* één van de dominante, normatieve vormen van deze relatie. Grote kunstwerken, zoals Titiaans *De Dood van Actaeon*, zijn simpelweg illustraties van belangrijke, canonieke teksten (in dit geval het verhaal in Boek III van Ovidius' *Metamorfosen*). Christelijke religieuze afbeeldingen zijn in dit verband nog karakteristieker. De titels van dit soort werken onderbouwen, identificeren en verklaren de afbeelding door middel van het in de canonieke of sacrale status van de tekst impliciete programma. Derridaiaans gesproken zouden we kunnen zeggen dat in zulke afbeeldingen de zintuiglijk waarneembare aanwezigheid, of verschijningsvorm van wezens of dingen, is gegrondvest in een schriftuur die, voorzover ze is geïllustreerd, zichzelf bevestigt *als* een schriftuur (en als canoniek en sacraal), en er tegelijkertijd toe neigt te verdwijnen achter de dramatische lichamelijkheid van het beeld, net zoals een scenario de neiging heeft te verdwijnen achter de uitvoering, de belichaming ervan in het theater. Hier is sprake van de beroemde dialectiek van 'aanwezigheid' en doorzichtigheid. Deze dubbele beweging, van de herhaling en de verdwijning van een sacrale tekst in het zintuiglijk waarneembare verschijnsel dat we een 'afbeelding' noemen, wordt in evenwicht, in spanning gehouden, door de titel. Deze titel is slechts een soort leeswijzer, of een citaat, en daarmee bedoel ik dat de afbeelding een ervaring is, namelijk van het lezen van de tekst. Zo kunnen deze afbeeldingen, die zo'n centrale rol spelen in de Westerse opvatting van wat grote kunst is, worden opgevat als dramatiseringen van de processen van lezen en schrijven, als symboolvormen van lezen en schrijven. In de schilderijen van Poussin bijvoorbeeld is deze functie van de afbeeldingen als een commentaar op iets dat is geschreven, bijna tastbaar.



GILLIAN & Smokey

Gillian & Smokey, 1989. Plexiglas & foto, 102 X 229 cm. Coll. Mikael Toivio, Stockholm.

culture as a political accommodation of nearly equal contending factions.

Free, modern, bourgeois portraits cannot, by definition, bear universal titles, so they have two or three kinds of titles. Most normatively, they carry the proper name of the sitter, for example, J.H.W. Tischbein's portrait of Goethe, or Nadar's portrait of Baudelaire. Otherwise, they plunge the specific individual into the dramatic world of a generic identity, one in which the old game of textual hierarchy and Olympian projection is regenerated, in which transcendental aims seem to be being made for the universality of someone. Jan van Eyck's *Portrait of a Man in a Red Turban*, Vermeer's *Portrait of a Woman in a Red Hat*, or August Sander's portraits are good examples. As a variant on this, subjects can be plunged into anonymity, which may be the final and most disenchanted form of universality. This tends to be a photographic effect, just as the generic-dramatic portrait is more at home in painting, where the absence of indexicality undermines the effect of the visibility of an undeniably specific individual. Walker Evans' *Subway Portraits* are an example, my *Young Workers* are another. Finally, there is a vanishing-point between naming and anonymity, and paradoxically, it is structured just like the title of the portrait of the king. This is the diminutively-titled portrait, bearing only the first and not the family name. Lum's *Gillian and Smokey* is a classic example: the diminutive form is the title of a picture of a little girl and her pet cat. Children, animals, servants and others who have been traditionally seen as 'utter subjects' just as the king is the absolute monarch, are known by their first names, and often even further diminuated by means of nicknames.

This grouping of categorical distinctions and structures underlies the order of Lum's portrait work, which, as a whole, can be seen as a rigorous investigation of the global conditions which ground and make comprehensible the genre of portrayal, the conditions of visibility of the individual human face, and the significance of its physiognomy. Lum's works of the past ten years moves through this field in a slow, experimental trajectory, tracing the contours of anonymity (*Anonymous*, 1978), the first-named, (*Untitled (Keith)*, 1984, *Steve*, 1986), the famous-and-named-as-anonymous (*Miss Vancouver*, 1988, World Portraits, 1987), the named as named with the Name-of-the-father (*Ollner Family*, 1986, *Jantzen Family*, 1986, *Morning Owl Family*, 1988), and the named-and-dated (Historical Portraits, 1987).

In the photographic works he has completed since 1984, Lum has combined picture and title in a simple but peculiar way. The *Ollner Family*, to take a representative example, consists of an extremely conventional group portrait of this racially-mixed family bluntly combined with a sort of commercial sign construction, in painted plexiglas, which bears the family name as if it were a product or service. The type style in this case seems to resemble the labels on food cans, while the cut-out form of the whole piece is reminiscent of a host of everyday signs, as well as of the popular 'shaped canvas' paintings of the 1960s and 70s.

This group of works, as well as the more dramatic-narrative series of 1989-90, all establish an intense polarity between picture and text or inscription. Both poles, however, have been filtered through standardized commercial production systems, organized procedures aimed at providing a regulated field of results. We find neither a technical nor a spiritual contrast between picture and sign, as could be imagined if, for example, one of the women

De anti-katholieke beweging van de Reformatie opende de mogelijkheid om de afbeelding te bevrijden van het strikte protocol van illustratie van een sacrale tekst, waardoor er een potentieel te voorschijn kwam dat sinds de Gotiek binnen de katholiek kunst verborgen was geweest.

Met de Reformatie en de opkomst van 'Noordelijke' en protestante kunstopvattingen, wordt het schilderij gelegitimeerd als een soort algemene dramatisering van sociale en natuurlijke situaties zonder specifieke tekstuele verwijzingen of bronnen. Deze dramatische opvatting van het voorstellingsaspect van het schilderij heeft haar oorsprong in de waarnemende positie van de steeds vrijere kunstenaar als observator in het koninklijk paleis (Velazquez, Rubens), het nieuwe bourgeois-milieu (Vermeer, Rembrandt) of van dorpsroutines (Breughel). Dit soort schilderij heeft zijn grondslag niet in een geschreven tekst, maar in een volstrekt ander, hoewel verwant concept: dat van het georganiseerde, ruimtelijke en gecomponeerde karakter van de levenswereld en van de intersubjectieve relaties, van het 'innerlijk ingegrifte' karakter van de actualiteit en haar, alles bij elkaar genomen, allegorische allure. De titel van het schilderij is niet langer een rechtstreeks citaat uit de 'pre-text' of het voorwendsel ervan, maar is veeleer een soort alambiek, een punt waarop iets in iets anders overgaat, in iets anders wordt vertaald, waardoor de verborgen 'geschrevenheid' van de wereld wordt teruggebracht tot spreken en schrijven. De opvatting van het schilderij als een 'lezing' van het 'boek van de natuur', van de innerlijke structuren van fenomenen, krijgt haar concrete vorm in de romantische esthetica, bijvoorbeeld bij Goethe en Diderot, en handhaaft zich als de normatieve structuur van de 'discours' van geëmancipeerde moderne figuratieve kunst. Schilderijen worden objecten of locaties waarin de wereld wordt ontcijferd, en haar diepgelegen algemene wetten worden ontdekt. In plaats van dat ze ondergeschikt zijn aan een hiërarchisch concept van de tekst, zijn ze fenomenen waarmee de daarbinnen plaatsvindende structurering van het bestaan wordt omgevormd tot taal, via de filosofische implicaties van de bespreking en analyse van afbeeldingen. Dit wordt weerspiegeld in de vrijwel continu toenemende filosofische en ideologische belangstelling voor kunst vanaf de Romantiek, en de discussie over de status van kunst als een vorm van cognitie.

Wanneer we onze aandacht nu beperken tot het probleem van de portretkunst kunnen we onmiddellijk begrijpen waarom er binnen de eerste categorie strikt genomen geen sprake kan zijn van een portret. Een afbeelding van Actaeon, Christus of de Heilige Maagd is geen portret maar een tafereel uit een tekst waarin één bepaalde figuur alleen wordt afgebeeld, een figuur die wellicht nadenkend naar de door de schilder, fotograaf of toeschouwer ingenomen ruimte buiten de afbeelding staart. Zulke afbeeldingen zijn fantoomachtige drama's die ogenschijnlijk op portretten lijken of die op een illusionistische wijze de door wat een portret wordt genoemd ingehouden relaties simuleren. Daarom plaatsen zulke afbeeldingen de toeschouwer in een fantoomachtige ruimte waarin de illusie van een directe relatie tussen volstrekt gescheiden werelden wordt opgeroepen, bijvoorbeeld tussen een inwoner van Rome uit 1593 en een Griekse God als Bacchus in Caravaggio's schilderij van die datum en titel, nu in de Uffizi in Florence. Deze schilderijen doen dat op basis van het historisch geëvolueerde verlangen om de goden in zekere zin net als onszelf, als leden van onze samenleving te ervaren. Dit verlangen heeft te maken met de wens om goden te worden, of om ze te vernietigen; dat wil zeggen om een bepaalde vorm van identiteit, als individuele lichamen, te herkennen, een identiteit die de schilderkunst

Walker Evans captured in the subway were substituted for one of Lum's portraits. That is, the polarity Lum establishes here is not based on a pathos generated between the intimate presentation of an isolated and introverted person shown in an advanced photographic style and the blatant flat exteriority of commercial signage. His sentimentality is of a different sort.

The works can be looked at as experiments in the appearance-forms of exteriority itself, that exteriority encountered only too often in social life, that congealed and hardened existence of things and people seemingly sunk inexorably into the identities constructed for them by forces to which they are inevitably subjected as if by laws of nature, by destiny. Lum's people and objects have a one-dimensional quality and resemble the reduced types familiar in publicity images. Exteriority meets exteriority, resulting in an artistic and emotional dilemma, a stasis which, though banal, has profound roots.

In the *Ollner Family*, it is typically the appearance of the family name which is the shock that sets the perceptual process in motion. The viewer's eye moves onto the work from a distance, attracted by the large script and bold design. The eye then quickly approaches the surface, the gaze flitting to the group portrait. It is arrested by the dilemma of the balanced exteriorities, and, out of that dilemma must read again, from close up, the sign, which is now revealed as the paternal name, the dynastic name, or more accurately as the Name-of-the-Father, in the intricate sense given to this term by Jacques Lacan. In this particular work, the identity of the name is made evident racially, in the obvious distinction between husband and wife; in other pictures, such as *Jantzen Family*, it is enforced by the central placement of the beaming *paterfamilias* and the network of family resemblances.

The emphasis on the name as the father's name casts the structural order of the work into a space marked out by the movement of symbols. The smile of the wife, a smile demanded by universal pictorial conventions, becomes problematic. It appears as a complex response to the erasure of another name, her own, which is, of course, another father's name. Drama thereby seeps irrevocably into the portrait and the wife's smile becomes a standard against which the responses of the other are assessed, or interpreted. Resignation and acquiescence, anxiety and complacency appear on the faces of the parents and make their 'pre-appearance' in the daughter's innocent smile. The outlines of a 'drama of engenderment' could be sketched in at this point. Any naturalness of the expression of feeling is undercut by the presence of the name, which signifies the presence of a Law, a Law under which the self-identification process is regulated, and which founds both the pre-eminence of the father as symbol and the contradictory inadequacy of the actual smiling male figure. The Law demands, as Lacan suggests, that 'the symbolic father is in so far as he signifies this Law, the dead Father'.[12] That is to say that the inner movement of this work (and this movement is characteristic of the structure of Lum's photographic work as a whole) tends to be determined by the overbearing presence of a cryptic sign of Law, or of a universal. Now, in the laws of portraiture we have seen that it is just the presence of this concept of the universal, or of Law, which grounds the very possibility of the portrayal of a modern free individual. A portrait is the recuperation of an isolated, fragmented part of humanity, which becomes recognizable as a specific, limited, but valid individual by means of its subsumption in a universal order - historical, legal, constitutional, and psychic. But in normative portraiture, the presence of this universal or Law

rechtstreeks weergeeft en tegelijk onmogelijk maakt.

Zulke schilderijen - Caravaggio's *Bacchus*, Velazquez' *Mars*, Rembrandts *Aristoteles aanschouwt het borstbeeld van Homerus* - zijn in feite geworteld in de reeds bereikte perfectie van de techniek en cultuur van werkelijk sociale portretkunst. Het portret staat bekend als de 'seculiere' kunstvorm *par excellence*. Het selecteert en portretteert een concreet individu dat het van alle anderen onderscheidt. Dit onderscheid heeft twee simultane oriëntaties: het is een onderscheid van alle andere individuele gezichten, en het is tegelijkertijd een onderscheid van de karakterloze perfectie van de goden van de Olympus. Portrettering is gebaseerd op en eist het absolute verschil tussen menselijke en onsterfelijke wezens, en dit is vooral zo waar omdat, op de Olympus, de onsterfelijken worden geportretteerd als bijna op mensen gelijkende wezens.

Het portret eist in het algemeen dat wij als menselijke wezens iets anders zijn dan goden, dan Christus. Het eist dat afbeeldingen van de Olympiërs of van Christus alleen op een heel indirecte manier afbeeldingen zijn van menselijke lichamen, en dat onze geschiedenissen anders worden geschreven dan die van hun. Een vrij en modern portret laat ons iemand zien die we in theorie kunnen herkennen als iemand die in fundamentele opzichten net zo is als wij. Dat wil zeggen dat het concept van 'gelijkenis' in de portretkunst niet alleen naar de technische accuratesse van de afbeelding verwijst, maar ook naar het feit dat vrije mensen dit gezicht pas als een portret aanvaarden en herkennen, als wij inzien en begrijpen dat het niet het aangezicht is van een god, dat het geen Christus is, en naar het feit dat wij historisch, sociaal en spiritueel de middelen hebben ontwikkeld om dat daadwerkelijk te kunnen.

Godsdienstkritiek, die volgens Marx de basis is van alle kritiek, is de oorsprong van de procedures waarmee in de portretkunst de vormen van herkenning worden geconstrueerd en geanalyseerd. Met de Reformatie werd het aloude idee dat elk individueel wezen uit iets goddelijks bestond maar dat we God *niet* zijn, opnieuw uitgevonden en nadrukkelijk verheerlijkt. We hebben een *daemon*, net als Socrates, we hebben attributen van God, van universaliteit, maar we zijn niet rechtstreeks universeel. We zijn op een indirecte, negatieve manier universeel - we zijn op een negatieve manier universeel omdat we God niet zijn, en dat geldt voor ons allemaal, als één gemeenschappelijke conditie. En omdat we dankzij die conditie bestaan, kunnen we elkaar op een universele manier herkennen in een negatieve universele identiteit. Herkenning in de vorm die het in de portretkunst aanneemt is dus een herkenning van de universaliteit van het beperkte individu - het individu dat, als zodanig, Actaeon of Christus niet is. Deze reformatorische cultuur is ook de cultuur van nieuwe nationale burgers, van moderne personen, personen die zichzelf en hun eigendommen in universele termen bezitten - als 'universele rechten van de mens' en als particulier, vrij uitwisselbaar eigendom.[10] Het is een ontgoochelde cultuur, om de woorden van Max Weber te gebruiken, een cultuur die bezig is te ontwaken uit een oeroude foutieve herkenning van zichzelf op de Olympus of aan het Kruis, en die zich heeft verplaatst naar een nieuwe, historische ruimte, waarin een nieuwe ineenstrengeling van herkenning en *méconnaissance* ontstaat, de door ontgoocheling teweeggebrachte illusies. Het nieuwe, hervormde individu vat zichzelf correct op als een universeel fenomeen, als de formele, legale grondslag van de moderne staat, namelijk als burger en bezitter van eigendommen. Wat we in de moderne tijd portretkunst noemen construeert het beeld en het zelfbeeld van deze personen. Portretkunst is de procedure van het afbeelden van degenen die

is rendered invisible; the *pathos* of the individuated portrait stems from the sense that the portrayal includes a signification of determining forces which form individuals, but which vanish in the experience of individuals by individuals, of persons by persons. The experience of portraiture as a valid portrayal of someone thus affirms the state, the order which founds itself on personhood. This vanishing of the Law, of determination, in the image is what is experienced as the transcendent particularity of individuals, their ineffable beauty and uniqueness. Lum's portrait cancels this process of vanishing, or at least interrupts it with the insistent emblem of the signifying process of Law, the Name-of-the-Father. Thus, his works cannot successfully become portraits in the sense we are outlining here. The physical depiction is gripped by a determinating force which is almost more visible than the human faces in the photograph. The 'dead Father' sets the standard of signification, to which none can actually conform. The sublime pathos of transcendent individuality collapses in the process of our experience of this work.

If this concept of individuality was seen to be simply an ideological deceit, if the aim of this work was to expose the fictional construction of subjectivity in the name of a revolutionary enlightenment of some vague kind, then its work of 'deconstruction' might be seen to complete itself at this point. This would bring Lum's work close to the mood of pictures by Richard Prince or Sylvia Kolbowski, or the portrait-comedies of Clegg and Gutmann, or to the rephotographed portraits of Sherrie Levine. And there are similarities. The function of Levine's or Prince's rephotography was to inscribe the shadow of the 'original' artist's name, understood as a sign for the Name-of-the-Father - the author, into the space of vision itself. With their work, it was as if the little space between the original photograph and the rephotographing lens was made visible, and, symbolically, what was seen there was precisely the otherwise vanished Law which allows faces to be recognized as transcendent; that is, to be misrecognized as universal and sovereign. For Levine and Prince, the act of representation was revealed to be absolutely subjected to this Law, which makes misrecognition possible, inevitable, and necessary. Their project was, therefore, to cancel utterly the grounds for the valid appearance of faces, to destroy portraiture in the act of travestying authorship. Faces become masks of Law and subjection to Law, they become 'character-masks' which humans are compelled to assume because of the inevitably symbolic, totemic, and unconscious nature of their existence as 'free citizens' of capitalism. Capitalism, in turn, is seen not as a triumphantly secularized society in which mythic thought is dispelled by progressive cynicism, but rather an incompletely secularized, Reformationist culture, in which new totems have been created out of rationalized, quantitative processes whose essential form is money. In these circumstances, there is no longer any point in hoping for anything, any revelation, to result from studying the human face, or the human form as a whole. Its validity as a measure of culture has vanished into the overbearing glamour of the visibility of its universal determinations. So for anti-humanists like Prince or Kolbowski it is logical that it is the fashion or advertising model who becomes the new measure of humanity. In this light, Sherrie Levine's work seems to be a kind of sentimental anti-humanism. She insists on showing us a classical 'victim of capitalism' (Walker Evans' sharecropper's wife), or a youthful Bolshevik (Rodchenko's Young Pioneers). In Levine's pictures, we have the sense that, even as the face's validity as an instrument of philosophical, aesthetic truth is withdrawn, it remains necessary to gaze at these faces and figures, to study them for traces of

correct inzien of (h)erkennen dat ze Christus *niet* zijn, maar die zichzelf foutief blijven herkennen als een soevereine instantie. Dat wil zeggen dat we weten dat we Christus niet zijn, maar niet op dezelfde manier weten dat we ook geen koningen of koninginnen zijn.

Tussen het nog steeds totemistische beeld van de god en de half-ontgoochelde afbeelding van een burger of burgeres staat, ten voeten uit, het portret van de Koning. Het portret van de Koning is een portrettering van een concreet individu, maar omdat het de soeverein laat zien, degene die letterlijk (en niet constitutioneel) de staat belichaamt, is het de draaier, de drempelfiguur in het concept van de portrettering. We zouden kunnen zeggen dat de dialectiek van de moderne portretkunst pas ontstond met het probleem van het portret van de Koning. Het portret van de Koning is het fantoomachtige beeld van de essentiële tegenstrijdigheid, het universele individu.[11]

De burgerlijke revoluties luidden een ontketend tijdsgewricht in en hevelden in een fantastische verwikkeling het spookbeeld van het portret van de Koning over naar een nieuwe sociale structuur waarin de soevereiniteit berust bij het 'volk' dat georganiseerd is, geëmancipeerd en gedisciplineerd in en als een natie-staat (en daardoor als een imperiale wereldstaat). De burgerlijke revolutie bracht de praal en angst van het fantoom van de soevereiniteit rechtstreeks de levens van arbeiders en zakenmensen binnen: ze herschiep soevereiniteit als een seculiere, abstracte universele instantie, als het inherente attribuut van burgerschap in de burgerlijke republiek. Daardoor ervaren burgers zichzelf als feitelijk soevereine wezens, die tegelijkertijd alleen maar ongrijpbaar of theoretisch onafhankelijk zijn voorzover ze allemaal samen onderworpen zijn aan de markteconomie. Zo zouden we, om historisch iets specifieker te zijn, de fenomenologie van de portretkunst kunnen aanduiden als een proces waarbinnen burgers ervaren dat ze geen Goden zijn, maar dat ze wel en niet Koningen en Koninginnen zijn, door middel van een taal waarvan de structuur is geworteld in de soevereiniteit en het sacrale.

De titel van het portret van de Koning - Lodewijk XIV, Filips IV, Karel V - is een verbale herhaling van zowel universaliteit als soevereiniteit. De naam van de Koning wist de dynastieke familienaam, de aristocratische lokale titel, de regionale oorsprong en zelfs het etnische spoor uit in de bijzondere monumentaliteit van de geïsoleerde voornaam, een naam waarvan het patroniem de natie zelf is. De koning is de *n-de* zoon van de natie; elke andere identiteit wordt geschrapt, hoewel iedereen in feite de biografische dynastieke details van het regerende huis kent, en ondanks het feit dat het Koningsschap binnen de feodale en hofcultuur nuchter wordt beschouwd als een politieke verzoening van bijna gelijke wedijverende partijen.

Vrije, moderne, burgerlijk portretten kunnen per definitie geen universele titels hebben, en daarom hebben ze twee of drie soorten titels. In het meest normatieve geval dragen ze de eigennaam van het model, bijvoorbeeld J.H.W Tischbeins portret van Goethe of Nadars portret van Baudelaire. In alle andere gevallen dwingen ze het specifieke individu de dramatische wereld van een algemene identiteit binnen, waarin het oude spel van textuele hiërarchie en Olympische projectie weer wordt opgevoerd, waarin aan de universaliteit van iemand transcendente oogmerken lijken te worden verbonden. Jan van Eycks *Portret van een Man met een rode tulband*, Vermeers *Portret van een Vrouw met een rode hoed*, of de portretten van August Sanders zijn goede voorbeelden. Als



Sherrie Levine, *Untitled (After Alexander Rodchenko: 4)*, 1987. Courtesy Mary Boone Gallery, New York.

an outside to the Law. An 'outside to the Law' is not a space 'outside the Law'. It is a space, a mode of cultural speech determined by universals and Law, but which in the movement of its process of determination, contains a moment of freedom, a moment in which the Law is experienced as non-identical with itself, as a movement of transgression, metamorphosis, creation, and evolution. The study of faces under these terms is slightly irrational, a restless searching for a quality which may only shimmer as an effect of attention itself. That quality may be the quality that T.W. Adorno called the 'non-identical', that Julia Kristeva called 'the semiotic chora', or what M.M. Bakhtin termed 'a surplus of humanness'.[13]

We can require of a work of art that it gives us an experience of the coming to be and the destruction of identities between things and people, an experience of the conditionality, the metamorphoses and the necessity of the concept of identity. We can require this because the historical development of modernist art and literature has established the problematic of identity as central to its concept of culture as whole and to its concept of freedom. From the time of Goya and Hegel, of Whitman and Baudelaire, the dramatic restlessness of beings, their names, their language, their forms, has been a moving ground, a plasmatic foundation for the profoundest mediations of modernity upon itself. Dostoevsky writes, in *Notes from Underground*:'But 2x2=4 is nevertheless an intolerable thing. Twice two is four is, in my opinion, nothing but impudence. "Two and two make four" is like a cocky young devil standing across your path with arms akimbo and a defiant air. I agree that two and two make four is an excellent thing; but to give everything its due, two and two make five is also a very fine thing.'[14] All the rage of revolutionary and counter-revolutionary modernity, the laughter of Enlightenment and its antinomies, the egoism, the calculation and the desperate hopes of the free universal citizen, are embodied in this maniacal passage, which, in 1864 - just at the moment Manet had completed his *Olympia* - sets up the viewing screen for the language of twentieth century art. *Notes from Underground*, a pseudo-autobiographical, pseudo-anonymous fragment, is a portrait, a self-portrait of the distraught modern person, plagued by the compulsion 'to be some unprecedented kind of generalized human being'. Tormented by his own sense of his boundless idiosyncrasy, by his non-synchronous relationship with the socially evolved and internalized definitions of himself, which he rejects but through which he at the same time lives and enacts his rejection, he breaks off his manuscript unfinished. A portrait, and above all a self-portrait, can be valid only if its completion is abandoned, rejected. The identity of nameless self with self must be an unconcluded phenomenon.

M.M. Bakhtin, whose concept of the novel and of art as a whole was deeply influenced by Dostoevsky, considered the criteria for the development of modern characters of depictions and portrayals, in his essay 'Epic & Novel'. He writes that a hero 'cannot become once and for all a clerk, a landowner, a merchant, a fiancé, a jealous lover, a father and so forth... An individual cannot be completely incarnated into the flesh of existing sociohistorical categories. There is no mere form that would be able to incarnate once and forever all of his human possibilities and needs, no form in which he could exhaust himself down to the last word... no form that he could fill to the very brim and yet at the same time not splash over the brim. There always remains an unrealized surplus of humanness; there always remains a need for the future, and a place for this future must be found. All existing clothes are always too tight, and thus comical, on a man.'[15]

variant hierop kunnen personen in de anonimiteit worden gedwongen, en anonimiteit is wellicht de uiteindelijke en meest ontgoochelde vorm van universaliteit. Dit is doorgaans een fotografisch effect, net zoals het algemeen-dramatische portret meer thuishoort in de schilderkunst, waarin de afwezigheid van indexering het effect van de zichtbaarheid van een onmiskenbaar specifiek individu ondermijnt. Walker Evans' *Subway Portraits* (Metro Portretten) zijn een voorbeeld, net als mijn *Young Workers* (Jonge Arbeiders). Tenslotte is er een verdwijnpunt tussen naamgeving en anonimiteit, en paradoxaal genoeg is het net zo gestructureerd als de titel van het portret van de koning. Dit is het van een verkleinende titel voorziene portret, dat alleen de voornaam en niet de familienaam draagt. Lums *Gillian and Smokey* is een klassiek voorbeeld: de verkleiningsvorm is de titel van een portret van een klein meisje en haar lievelingspoes. Kinderen, dieren, bedienden en anderen die traditioneel worden gezien als 'absolute ondergeschikten', net zoals de koning de absolute monarch is, zijn bekend bij hun voornamen, en worden vaak nog verder verkleind door middel van bijnamen.

Deze groepering van categorische kenmerken en structuren ligt ten grondslag aan Lums portretwerk dat, in zijn totaliteit, kan worden beschouwd als een rigoureus onderzoek van de mondiale condities die het genre van de portrettering onderbouwen en begrijpelijk maken, de condities van de zichtbaarheid van het individuele menselijke gezicht, en de betekenis van de fysionomie ervan. Lums werken van de afgelopen tien jaar bewegen door dit veld in een trage, experimentele baan, en traceren daarbij de contouren van de anonimiteit (*Anonymous*/Anoniem, 1978), de bij de voornaam genoemde (*Untitled (Keith)*/Zonder Titel (Keith), 1984, *Steve*, 1986), de beroemden-maar-niet-met-name-genoemden (*Miss Vancouver*, 1988, World Portraits/ Wereldportretten, 1987), de genoemden met de naam van de vader (*Ollner Family*, 1986, *Jantzen Family*, 1986, *Morning Owl Family*, 1988) en de genoemden-en-gedateerden (Historical Portraits/Historische Portretten, 1987).

In het fotografisch werk dat hij sinds 1984 heeft voltooid heeft Lum afbeelding en titel op een simpele maar uiterst merkwaardige manier gecombineerd. De *Ollner Family*, om een typerend voorbeeld te geven, bestaat uit een uitzonderlijk conventioneel groepsportret van dit raciaal gemengde gezin dat botweg is gecombineerd met een soort commerciële logo-constructie, in geschilderd plexiglas, dat de familienaam draagt alsof het om een produkt of een bedrijf gaat. Het lettertype in dit geval lijkt op dat van de etiketten van conservenblikken, terwijl de uitgesneden vorm van het geheel niet alleen doet denken aan een heleboel tekens en logo's uit het dagelijks leven, maar ook aan de populaire schilderijen op 'gemodelleerde doeken' uit de jaren '60 en '70.

Deze groep werken bewerkstelligen, net als de meer dramatisch-narratieve reeksen van de jaren '89-'90, zonder uitzondering een intense polariteit tussen het beeld en de tekst of inscriptie. Beide polen zijn echter gefilterd door gestandaardiseerde commerciële produktiesystemen, georganiseerde procedures bedoeld om een geordend veld van resultaten te verschaffen. We treffen een technisch, noch een spiritueel contrast aan tussen beeld en teken, zoals waarschijnlijk het geval zou zijn wanneer één van de vrouwen die door Walker Evans in de metro zijn vastgelegd de plaats zou hebben ingenomen van één van de vrouwen uit Lums portretten. Dat wil zeggen dat de polariteit die Lum hier teweegbrengt niet is gebaseerd op een pathos dat het produkt is van een wisselwerking tussen de intieme presentatie van een



Untitled (Keith), 1984. Plexiglas & foto. Coll. Jeff Wall.

Bakhtin sees a portrayal as the inscription of a fundamentally restless universal into an image, an 'unrealized surplus', a utopian potentiality which tends to dissolve any established or fixed structure of historic specificity. For him, therefore, a portrayal can never simply be a portrait; it must continually tend to pass over into a dramatic (in his terms, 'novelistic') depiction, a *mise-en-scène* in which the specified and named individual expresses something else, something other than what has been settled by his naming, by his categorical existence. A named portrayal is a conflict between the two processes - naming and portraying. What is therefore portrayed is the inadequacy of naming, the historicity, the unconsciousness, the totemism, the inner movement compelled by naming, the Dostoevskian movement from 'four to five'. All portraiture, as the pictorial exemplar of naming, must tend to move out of itself, toward drama, or die in the static exteriority of the triumphant name.

In Lum's portraits the faces seem immobilized in the shadow of that name. And the form of the shadow is the hectic form that things are given in the global economy of capitalism. Because the commercial sign is an emblem of this, it makes us see the portrayed faces from an eerie distance. This distance is similar to the one imposed by Levine's rephotography. The subjects are congealed by the process of representation, apparently frozen into a fixed state of identity with what the name insists they are. The 'surplus of humanity' seems to leak away in the profusion of colour, shape and reflection out of which the object itself is constituted. The work provides no physical trace of an 'outside to the Law'. But, at the same time, the structural and technical disjunction between the two parts of the picture, which, as I mentioned earlier, has been rigorously suppressed, reasserts itself in the compulsion to search these faces. The bland pomp of the presentation of the name is the destabilizing factor which generates this compulsion: it suggests that somewhere the work responds to Bakhtin's demand for a future, even if that *somewhere* is not given directly in the portrayals. The work depends then on a kind of faith, a sentimental kind of faith which gambles or hopes that the citizen's eye can glean the vanished traces of transcendent humanity, maybe from some instinctive receptivity on the part of spectators whose own processes of masking, unmasking and remasking are reflected in their experience of the work. Such faint hopes can be disappointing. But this disappointment is the outcome of Lum's experimentalism, and these portraits are 'experiments in disappointment' just as they may be experiments in what we might, awkwardly, have to call anti-anti-humanism. They investigate the interior conditions which ground the possibility of the portrayal of individuals as portraiture, and in that process create something that has questionable status as a portrait. It could be said that these works are counter-portraits in which it is Law itself which is individuated, and not so much the people in the pictures. This individuation is configured in the variety of designs - shapes, colors, typographies, materials - of the many Mephistophelean guises under which it appears. The 'eternal recurrence of the same', to use Nietzsche's term, appears as the law of commodities and their names. The protean nature of the design of names in commodity-language and aesthetics is charged with an energy from which humans have alienated themselves, an energy which becomes Law and which stands over the alienated as fate, as Law raised to the level of a mythic force of Nature. The great and tedious name gleams with the last rays emitted by the praxis of portraiture. Hannah Arendt spoke of 'the banality of evil'; Lum expresses the banality of alienation, of 'adjustment', but also of survival.

geïsoleerd en in zichzelf gekeerd persoon, getoond in een geavanceerde fotografische stijl, en de flagrante platte uiterlijkheid van commerciële symbolen. Zijn sentimentaliteit is van een heel andere soort.

De werken kunnen worden beschouwd als experimenten in de verschijningsvorm van uiterlijkheid zelf, die uiterlijkheid die we maar al te vaak in het sociale leven tegenkomen, die gestolde en verharde existentie van dingen en mensen die schijnbaar onverbiddelijk zijn verzonken in de identiteiten die voor hen zijn geconstueerd door krachten waaraan ze als natuurwetten, als aan het lot, onontkoombaar zijn onderworpen. Lums mensen en objecten hebben een één-dimensionale kwaliteit en lijken op de stereotypen die we kennen uit reclames. Uiterlijkheid stuit hier op uiterlijkheid, en het resultaat is een artistiek dilemma, een stagnatie of stilstand die misschien banaal is maar die diepe wortels heeft.

In de *Ollner Family* is het typisch de verschijning van de familienaam die de schokkende stoot geeft tot het waarnemingsproces. De blik van de toeschouwer beweegt vanaf een bepaalde afstand naar het werk, aangetrokken door het grote schrift en het vrijpostige, vette ontwerp. Vervolgens nadert de blik snel de oppervlakte en schiet weg naar het groepsportret. Hij is gefascineerd door het dilemma van de balancerende uiterlijkheden, en moet vanuit dat dilemma, in close-up, opnieuw het teken lezen, dat nu wordt onthuld als de vaderlijke naam, de dynastieke naam, of, om preciezer te zijn, de Naam-van-de-Vader, in de complexe Lacaniaanse betekenis van die term. In dit specifieke werk wordt de identiteit van de naam op een raciale manier duidelijk gemaakt door middel van het evidente onderscheid tussen man en vrouw; op andere afbeeldingen, zoals *Jantzen Family*, wordt ze versterkt door de centrale plaatsing binnen het gezin.

De nadruk op de naam als naam van de vader, plaatst de structurele ordening van het werk in een ruimte die wordt gemarkeerd door de beweging van symbolen. De glimlach van de vrouw, een glimlach die wordt vereist door universele picturale conventies, wordt problematisch. Ze verschijnt als een complexe reactie op de uitwissing van een andere naam, de hare, die natuurlijk de naam van weer een andere vader is. Er sijpelt onherroepelijk iets van een drama door in het portret en de glimlach van de vrouw wordt een norm aan de hand waarvan de reacties van de ander worden getaxeerd of geïnterpreteerd. Gelatenheid en berusting, ongerustheid en zelfgenoegzaamheid verschijnen op de gezichten van de ouders en hebben hun 'voor-verschijning' in de onschuldige glimlach van de dochter. De omtrekken van een 'drama van de verwekking' dringen zich op. Elke natuurlijkheid van gevoelsuitdrukking wordt ondergraven door de aanwezigheid van de naam, die de aanwezigheid van een Wet betekent, een Wet die het proces van zelf-identificatie reguleert, en die niet alleen de superioriteit van de vader als symbool fundeert maar ook de tegenstrijdige ontoereikendheid van de glimlachende mannelijke figuur in kwestie. De Wet eist, zoals Lacan suggereert, dat 'de symbolische vader, voorzover hij deze Wet belichaamt, de dode Vader is'.[12] Dat wil zeggen dat de innerlijke beweging van dit werk (en deze beweging is typerend voor de structuur van Lums fotografische werk in zijn totaliteit) ertoe neigt gedetermineerd te worden door de dominerende aanwezigheid van een cryptisch symbool van de Wet, oftewel van een universeel symbool. Nu hebben we gezien dat het in de wetmatigheid van de portretkunst juist de aanwezigheid is van dit concept van het universele symbool, of van de Wet dat überhaupt de mogelijkheid van de

GA HOB-VI !
PFLEMPIA HI
WECK IRF JI
OGFIE ... TI!

Untitled, 1987. Oil on wood/olieverf op hout, 213.2 x 244.2 cm. Courtesy Galerie Nelson, Lyon.

These works, then, fail to be portraiture, or they strategically avoid crystallizing as portraiture, or they disappoint the hopes they create about themselves as portraiture. They fail to transcend the determinations which are expressed in their textual part. In this sense, they tend to abandon the realm of portraiture altogether, and move in the direction of what I have called 'generic drama'. The pictures of 1989 and 1990 are essentially generic dramas and are only residually portraits. The portrait works dramatize the process of naming itself, and it is because they have been made as experimental antitheses to the aura of the portrait that they are able to express real crises in this process.

IV. GA HOB-VI! PFLEMPIA HI WECK IRF JI OGFIE...TI!

In 1946 and 1947, Raoul Hausmann and Kurt Schwitters prepared a journal called PIN. It was never published, because both artists, who had been at the forefront of the European avant-garde for thirty years, lacked the financial means. Schwitters died at the beginning of 1948. In 1962, the Gaberbocchus Press in London issued a booklet, *PIN and the Story of PIN*, which printed the materials assembled for the magazine. In it is a piece by Hausmann called *B.T.B.* It is a 'phonetic poem', a form which Hausmann, among other dadaists, had been working on since 1918. It is prefaced with a short statement:
'Some two dozen French and foreign upstarts have founded the 'dictature lettriste' in Paris. They claim to be the inventors of the sort of phonetic poems we created between 1918 and 1921. But we have had an interview with them by the medium of telebrain (B.T.B.) and reproduce it here for our readers.'[16]

There follows a pseudo-transcript of what could have been a fascinating telepathic conversation between Hausmann and Isidore Isou, the leader of the Internationale Lettriste. For example, Hausmann asks, '...wEtrgeh Axj g uhnf....cfgt n pol dgfbr?' and receives a reply which includes, 'Gafrde...diatjrgfed Mangebvrfc Ci...'.

It is tempting to imagine that, if he had been born at the time, Ken Lum could have used telebrain technology to conference-call Isou and Hausmann, and could have participated in the discussion by quoting a few of his Language Paintings, which were begun exactly forty years later, in 1987. 'Vész Xut'q Qu Ekvalasüw Apy HAJQ GOYOZZI Szazhal Tehe Q' (1988), or 'Kom Gligslvel tau Kweh Rui' (1988).

This radicalism is rooted in the constructivist-productivist aesthetics developed in Central Europe and the USSR before 1939. It premises itself on the terminally problematic status of painting as an art-form, on the necessity of intervention into the techniques and discourses of popular media, and on the concept of experimental writing, that is, writing which interrupts the habitual effects of language use, and which does so at a cellular level. The interest in the atomic, molecular or cellular structure of language as the form of a 'general social law' stimulated dadaists like Hausmann, constructivists like Rodchenko, and literary formalists like Viktor Shklovskii and Russian futurist poets like Velimir Khlebnikov.[17] Benjamin Buchloh discusses these interrelationships in his essay 'From Faktura to Factography': "Running

portrettering van een modern vrij individu fundeert. Een portret is het herstel van een geïsoleerd, gefragmenteerd deel van de mensheid, dat herkenbaar wordt als een specifiek, beperkt, maar geldig individu door middel van zijn rangschikking binnen een universele ordening - historisch, wettelijk, constitutioneel en psychisch. Maar in de normatieve portretkunst wordt de aanwezigheid van dit universele symbool of deze Wet onzichtbaar gemaakt: het *pathos* van het geïndividualiseerde portret komt voort uit het besef dat het portret een aanduiding inhoudt van determinerende krachten die individuen vormen, maar die verdwijnen in de ervaring die individuen van individuen hebben, of personen van personen. De ervaring van de portretkunst als een geldige portrettering van iemand is zo een bevestiging van de staat, van de ordening die zichzelf op het bestaan van personen ('persoonschap') baseert. Deze verdwijning van de Wet, van determinatie in het beeld is wat wordt ervaren als de transcendente individualiteit van individuen, hun onuitsprekelijke schoonheid en uniciteit. Lums portret heft dit verdwijningsproces op, of onderbreekt het op zijn minst met behulp van het hardnekkige symbool van het betekenisvolle proces van de Wet, de Naam-van-de-Vader. Zo kunnen zijn werken nooit op een geslaagde manier portretten worden in de hier geschetste betekenis van dat woord. De fysieke voorstelling is in de greep van een determinerende kracht die bijna nog zichtbaarder is dan de menselijke gezichten op de foto. De 'dode vader' bepaalt de norm van de betekenis waaraan niemand in feite kan voldoen. Het sublieme pathos van de transcendente individualiteit bezwijkt in het proces van onze ervaring van dit werk.

Als dit concept van individualiteit eenvoudig als een ideologische misleiding zou worden beschouwd, als het oogmerk van dit werk de ontmaskering van de gefingeerde constructie van subjectiviteit uit naam van een of andere vage revolutionaire verlichting zou zijn, dan zou de 'deconstructivistische' taak ervan op dit punt als afgerond kunnen worden beschouwd. Dit zou betekenen dat Lums werk gesitueerd zou kunnen worden in de buurt van de sfeer van foto's van de hand van Richard Prince of Sylvia Kolbowski, of de portretkomedies van Clegg en Gutmann. En er zijn zeker overeenkomsten. De functie van Levines of Prince's herfotografie was de inscriptie van de schaduw van de naam van de 'oorspronkelijke' kunstenaar - begrepen als symbool van de naam-van-de-Vader - de auteur, in de ruimte van het beeld zelf. Met hun werk leek het net alsof de kleine ruimte tussen de oorspronkelijke foto en de herfotograferende lens zichtbaar was gemaakt, en of, op een symbolische manier, dat wat daar werd gezien precies de andere verdwenen Wet was die het gezichten mogelijk maakt herkend te worden als transcendent; dat wil zeggen om foutief te worden herkend als universeel en soeverein. Voor Levine en Prince bleek de handeling van de representatie volstrekt onderworpen te zijn aan deze Wet, die foutieve herkenning mogelijk, onontkoombaar en noodzakelijk maakt. Het was daarom hun opzet de redenen voor de geldige verschijning van gezichten volstrekt te niet te doen, en de portretkunst te vernietigen door het auteurschap te vermommen. Gezichten worden maskers van de Wet en van de onderwerping aan de Wet, het worden 'karakter-maskers' die menselijke wezens gedwongen worden op te zetten vanwege het onvermijdelijk symbolische, totemistische en onbewuste karakter van hun bestaan als 'vrije burgers' van het kapitalisme. Het kapitalisme wordt op zijn beurt niet beschouwd als een triomfantelijk geseculariseerde maatschappij waarin het mythische denken is verdreven door een progressief cynisme, maar eerder als een onvolkomen geseculariseerde, reformatorische cultuur, waarin nieuwe totems zijn gecreëerd uit gerationaliseerde, kwantitatieve

parallel with the formation of structural linguistics in the Moscow Linguistic Circle and the Opoyaz Group in Petersburg in 1915 and 1916 respectively, the constructivists developed the first systematic phenomenological grammar of painting and sculpture. ...in 1920-21, Rodchenko...had developed to its logical conclusion that separation of color and line and that integration of shape and plane that the cubists had initiated with such excitement. With some justification he declared 'This is the end of painting. These are the primary colors. Every plane is a plane and there will be no more representation.' "[18]

For Rodchenko and the futurist-formalist poets, the culture of representation ends with the end of bourgeois culture in the workers' revolution. Systems of representation are rooted in concepts of Law, which are concepts of bourgeois property and personhood. Representation is the antithesis of *both* analysis and production. It opposes analysis because (as we have seen in the discussion of Lum's portraits) in order for representation to reproduce itself, the study of its determinations must be made to vanish. It opposes production, in the sense given to this term by artists like Rodchenko, Arvatov, or Tretyakov, by neurotically substituting the image of the thing for the thing itself and, in literary terms by capitulating to the conventional semantic concept of the work, rather than concentrating on the productiveness of the work as an energy-centre of associations and stimuli, which, it is claimed, lead directly to new forms of behaviours and association.

This complex attitude toward mark-making, thing-making, and work-making is characteristic of the whole lineage of analytical, semiotic theorizations of art and literature which runs from the first avant-garde of Central Europe through the reflexive neo-vanguardisms of the post-war era, such as Lettrism, to the 'doubly-reflexive' radicalisms of the 1967-75 period. When, in her 1974 book *La Révolution du langage poétique*, Julia Kristeva speaks of the 'pulverization of language' as a fundamental characteristic of revolutionary avant-gardism, she recapitulates the movement of 'molecular' language-analysis over a sixty-year period, out of Central Europe, and into the French-American frame of reference. (*La Révolution* was translated into English in 1984).

This search for the cell-form of language has many sources in the intellectual and artistic worlds of avant-gardism, but it rests on the response of artists and theorists to the emergence of a global image of culture, an image created by the twin phenomena of the capitalist world-economy and the socialist world-revolution. The first avant-garde was built in the heat of this development, in the new epoch of anti-colonial insurrections and federated movements for national liberation, of counter-revolutionary wars for the consolidation of trading blocs, and of transnational debate, recrimination, research, propaganda and recruitment which increasingly rely upon technology and media, from radio and publishing to video and satellite systems.

The fascination with the *word* at the expense of the utterance, and the letter or phoneme at the expense of the word, expresses not only a compulsion to comprehend the roots of the lack of understanding and consensus in a class-divided global structure, but also a new awareness of national and ethnic cultures and languages as boundaries or barriers to global unity, either capitalist or socialist. This is also the era of the League of Nations and Esperanto. Poetic and technical research into the structure of

processen waarvan de essentiële vorm geld is. Onder deze omstandigheden heeft het geen enkele zin om ook nog maar op iets te hopen, op welke openbaring dan ook, die zou resulteren uit de bestudering van het menselijke gezicht of de menselijke vorm in haar totaliteit. Haar geldigheid als een maat van cultuur is weggestorven in de arrogante glamour van de zichtbaarheid van haar universele determinaties. Daarom is het voor anti-humanisten als Prince of Kolbowski logisch dat het mode- of reclamemodel de nieuwe maat van de mensheid wordt. In dit licht gezien lijkt Sherry Levines werk een soort sentimenteel anti-humanisme. Ze staat erop ons een klassiek 'slachtoffer van het kapitalisme' (Walker Evans' vrouw van de deelpachter) te tonen, of een jeugdige Bolsjewiek (Rodchenko's Jonge Pioniers). Bij Levines foto's hebben we het gevoel dat, zelfs al is de geldigheid van het gezicht als een instrument van filosofische, esthetische waarheid afwezig, het noodzakelijk blijft om naar deze gezichten en gestalten te kijken, om te onderzoeken of misschien toch nog ergens uit blijkt dat er behalve de Wet nog iets anders is. 'Behalve de Wet nog iets anders' betekent niet iets 'buiten de Wet'. Dat 'iets anders' betreft een bepaalde vorm van culturele 'discours' die gedetermineerd is door universele symbolen en door de Wet, maar waarin het mechaniek van die determinatie een moment van vrijheid insluit, een moment waarop de Wet wordt ervaren als niet-identiek met zichzelf, als een mechaniek van transgressie, metamorfose, creatie en evolutie. De bestudering van gezichten is op deze wijze tamelijk irrationeel, een rusteloos zoeken naar een hoedanigheid die wellicht alleen maar even opflikkert als een effect van aandacht op zich. Die hoedanigheid zou de hoedanigheid kunnen zijn die T.W. Adorno het 'niet-identieke' heeft genoemd, die Julia Kristeva 'het semiotische chora' heeft genoemd, of wat M.M. Bakhtim als 'een surplus aan menselijkheid' heeft aangeduid.[13]

We kunnen van een kunstwerk eisen dat het ons een ervaring verschaft van het ontstaan en de vernietiging van identiteiten tussen dingen en mensen, een ervaring van de geconditioneerdheid, de metamorfose en de noodzakelijkheid van het idee van identiteit. We kunnen dit eisen omdat de historische ontwikkeling van de modernistische kunst en literatuur de problematiek van de identiteit een centrale plaats heeft gegeven in haar concept van cultuur als geheel en in haar concept van vrijheid. Vanaf de tijd van Goya en Hegel, van Whitman en Baudelaire, is de dramatische rusteloosheid van menselijke wezens, hun namen, hun taal, hun vormen, een beweeggrond, een plasmatische grondslag voor de diepste meditaties van de moderne tijd over zichzelf geweest. Dostojevski schrijft, in *Herinneringen uit het ondergrondse*, 'Maar dit twee maal twee is vier blijft toch iets absoluut ondraaglijks. "Twee maal twee is vier" is naar mijn overtuiging niets anders dan een onbeschoftheid. "Twee maal twee is vier" staat als een onbeschaamde vlegel, met z'n handen in de zij midden op de weg te spuwen. Ik geef toe, dat "twee maal twee is vier" een allervoortreffelijkste zaak is, maar als men al steeds prijst en looft dan is ook "twee maal twee is vijf" soms een allerliefst iets.' [14] Heel de woede van de revolutionaire en contra-revolutionaire moderne tijd, de uitgelatenheid van de Verlichting en haar antinomieën, het egoïsme, de berekening en de wanhopige hoop van de vrije universele burger, zijn belichaamd in deze maniakale passage, die in 1864 - precies op het moment dat Manet zijn *Olympia* had voltooid - het filmdoek opstelt voor de taal van de twintigste-eeuwse kunst. *Herinneringen uit het ondergrondse*, een pseudo-autobiografisch, pseudo-anoniem fragment, is een portret, een zelfportret van het angstige moderne individu, gekweld door de dwanggedachte 'een of ander precedentloos soort veral-

language is driven by a transnational impulse which desires to establish global concepts of expression as a contribution to the programme of transcendence of bourgeois-national narrowness and parochialism. This avant-garde believes that the universal determinants of national languages can be exposed experimentally; in this process, the status of national cultures is transformed. Translation emerges as a major technology and an art form; 'comparative literature' tends to become the foundation of literary studies, reflecting the explosion of communications systems and the mass migrations of peoples in the colonial and anticolonial ebb and flow.

Sound poetry, phonetic poetry, lettrism, and concrete poetry all have their origins in the dematerialization of writing in communications systems. Surrealist automatic writing is, as indicated by its name, a central issue here as well. Typewriters and telegraphs display the dismemberment of words in the process of their reproduction. Telephone and radio pose the problem of an electronic oral culture. What Hausmann called the 'interlinguistic' character of phonetic poetry is the recognition that, grounded on these systems, national languages have already entered into a state of technical equivalence since their various modes of inscription are being standardized.

Schwitters' and Hausmann's interest in bird-songs is symptomatic of the attitude formed by technoscientific, digital procedures: even these natural expressions, so emblematic of an outside to language, appear to be rendered typographically and performed by humans. Schwitter's poem 'Super Bird Song', thus invents a sonority which is like language while being outside of any particular language:
'P'p'jikk/Beckedikee/Lampedigaal/P'p'beckedikee/P'p'lambedigaal/Ji üü Oo Aa/Brr Bredikekke/'.[19]

Bird-song is the ultimate challenge to typography; in their bird-song poems Schwitters and Hausmann re-enact the colonizing gesture of technoscience and at the same time mark out a translinguistic threshold which provides a model for the relations between inscription, or writing, and the panorama of national or tribal languages. That is, the bird-song as typewritten, typeset, and spoken poem is an allegory of technology as a dialectical process of both colonizing and decolonizing, systematizing and transcendence. The bird-song poems suggest that there is a transcendent linguistic process which grounds the possibility of specific languages, and which provides a principle for both their spacing, their distinctness from one another, and their translatability. For the phonetic poets, the transcribed bird-song is the image of this metalinguistic process. There is a photomontage reproduced in PIN, across the page from Schwitters' poem, in which Hausmann mutates a human face to give it distinctly bird-like features. This self-image of the poet as a bird is older than modern literature, but in this context it overlays the conventional identification of the lyrical with the sense of a nomadic, migratory relationship to language, or to languages.

This model is almost directly applicable to Lum's Language Paintings. These works, designed and drawn by the artist and executed by professional sign painters, display the effects of the Roman alphabet. In them letters are conglomerated into word-like units, but without any apparent relation to existing language. They thereby place themselves in the liminal position of the transcribed bird-song, constituting models of the relation of cursive signs and diacritical marks to sound and to signification.

gemeniseerd wezen te zijn'. Getormenteerd door zijn eigen besef van zijn grenzeloze eigenzinnigheid, door zijn niet-synchrone relatie met de sociaal geëvolueerde definities van zichzelf die hij zich heeft eigengemaakt en die hij verwerpt maar door middel waarvan hij tegelijkertijd zijn verwerping ensceneert en beleeft, breekt hij zijn manuscript onvoltooid af. Een portret, en bovenal een zelfportret, kan alleen geldig zijn als de voltooiing ervan is opgegeven, verworpen. De identiteit van het naamloze ik met het ik is noodzakelijkerwijs iets onbeslists.

M.M. Bakhtin, wiens opvatting van de romankunst en kunst in het algemeen sterk beïnvloed was door Dostojevski, behandelde de criteria voor de ontwikkeling van moderne personages, van beschrijvingen en afbeeldingen in zijn essay 'Epos en Roman'. Hij schrijft dat een held 'niet voor eens en altijd een kantoorbediende, een landeigenaar, een koopman, een verloofde, een jaloerse minnaar, een vader enzovoort kan zijn... Een individu kan niet volledig belichaamd worden door het vlees van bestaande sociohistorische categorieën. Er is niet één bepaalde vorm die in staat is al zijn menselijke mogelijkheden en behoeften voorgoed te belichamen, geen vorm waarin hij zich uitputtend kan uitdrukken... geen vorm die hij tot aan de rand zou kunnen vullen zonder tegelijk over die rand heen te spatten. Er blijft altijd een onverwezenlijkt surplus aan menselijkheid over; er blijft altijd een behoefte aan de toekomst, en die toekomst moet een plaats krijgen. Alle bestaande kleren zijn altijd te strak voor een mens, en vallen dus komisch uit.'[15]

Bakhtin ziet een portret als de inscriptie van een fundamenteel rusteloos universeel symbool in een beeld, een 'onverwezenlijkt surplus', een utopisch potentieel vermogen dat de neiging heeft elke gevestigde of vastgelegde structuur van historische specifiteit te ontbinden. Voor hem kan een portret dus nooit gewoon een portrettering zijn; het moet voortdurend op het punt staan over te gaan in een dramatische (in zijn woorden 'Romanachtige') afbeelding, een mise-en-scène waarin het specifieke en met name genoemde individu iets anders uitdrukt, iets anders dan wat is vastgelegd door zijn benoeming, door zijn categorische bestaan. Een benoemd portret is een conflict tussen beide processen - benoemen en portretteren. Wat geportretteerd wordt is daarom de ontoereikendheid van de benoeming, de historiciteit, het onbewuste, het totemisme, de innerlijke beweging die door de benoeming wordt afgedwongen, de Dostojevskiaanse beweging van 'vier naar vijf'. Alle portretkunst moet, als het picturale specimen van de benoeming, de neiging vertonen uit zichzelf weg te trekken, naar haar dramatisering toe, want anders sterft ze in de statische uiterlijkheid van de triomfantelijke naam.

In Lums portretten lijken de gezichten verstard in de schaduw van die naam. En de vorm van de schaduw is de hectische vorm die aan dingen wordt gegeven in de mondiale economie van het kapitalisme. Omdat het commerciële embleem hiervan een symbool is, laat het ons de geportretteerde gezichten vanaf een mysterieuze, bijna angstaanjagende afstand zien. Deze afstand lijkt op de afstandelijkheid die ons door de herfotografie van Levine wordt opgelegd. De subjecten zijn gestold in het proces van de representatie, schijnbaar bevroren in een gefixeerde staat van identiteit met wat ze volgens de naam per se moeten zijn. Het 'surplus aan menselijkheid' lijkt weg te lekken in de overvloed aan kleur, vorm en weerspiegeling waaruit het object zelf is samengesteld. Het werk verschaft geen enkel spoor dat er 'behalve de Wet nog iets anders' is. Maar tegelijkertijd doet zich de structurele en technische scheiding tussen de twee onderdelen van de afbeelding die,



Untitled Language Painting, 1987. Oil on vinyl/olieverf op vinyl, 242 X 120.5 cm. Coll. Magna International Inc.

If the investigation of the cellular structure of language is based on the foundation of a concept of world-language, then lettrist works like these paintings form a kind of image of the idea of world-language. Since there is, of course, no world-language as such, these can only be models in the negative, of the uninhabited and practically uninhabitable space conceived as world-language. Such a model is boundless and absurd, and we can imagine the artist amusing himself composing utterances like 'Sutnan Eupe' (1987), 'Ignth Diti Lats' (1988), or, in a 'Chinese' style, 'FOH LIN GUO TAK MO TYEE ZHQI HO!' (1988). The meaninglessness of these phrases is total, and absurd, even though our experience of the works includes the moment in which we imagine that we are simply reading signs written in a foreign language.

This moment of misrecognition is important, because it reveals the way in which Lum's paintings differentiate themselves from the Lettrist or phoneticist project. Those movements were committed to the radical pulverization of language in the service of an avant-gardist polemic which counterposed itself to a world-system of conventional representations, commercial falsifications, state propaganda, and religious or cultic ritual. No concession could be made to those systems, and constructivist-lettrist formal radicalism takes its place as part of that movement of refusal to signify which is so central to critical modernism. This rejection of the absolutely compromised ground of signification was, as T.W. Adorno argues, the gesture which established 'silence', the totalized introversion of the work of art, as the central mode of critique available to autonomous art, that is art which utterly refuted the possibilities of utility, discursiveness, and engagement with a compromised, corrupted society. Such works refused any kind of mimetic relation with social systems of signification, and worked to eliminate the possibility for misrecognition of their negative identity.

The story of the antinomies of the tradition of 'silence' is a long and involuted one. Misrecognition, and even a kind of involuntary mimesis may be unavoidable in the field of art. There is no absolute refusal of signification, but rather gestures signifying the ethical stance of such refusal. Monochrome painting and phonetic poetry are such gestures.

Lum's paintings, on the contrary, follow the lead of Pop Art, of Minimalism, and of conceptualism in working deep within the space of mimeticism and the phenomenology of misrecognition. These movements 'refused the refusal'; they insisted in contradictory ways that works of art were irrevocably inscribed within social forms of signification and that it was at the interior of those forms that the 'cells' of language would be discovered. The analytic character of Lichtenstein's work, for example, seems in this light to be close to the Soviet formalists' concerns. Frank Stella's paintings, with their rigid structure and arbitrary, exotic titles, Ed Ruscha's inane slogan-paintings, and Joseph Kosuth's newspaper and billboard productions are all similarly involved in an ambiguous, plurivocal negation of classically 'negative' vanguardist forms. The fact that these artists either repudiated or ignored the philosophical, ideological framework of the Central European avant-garde polemic is, in this context, less important than the fact that, with such works, the actually existing energy of popular forms could be set in motion with unpredictable results, results that cannot be circumscribed by avant-gardist strictures on the criteria for progressive culture-forms.

In the 1960s and 70s, artists found themselves working within, and

zoals eerder vermeld, rigoureus is beteugeld, opnieuw gelden in de dwangmatige verplichting om deze gezichten grondig te bekijken. De poeslieve praal van de presentatie van de naam is de destabiliserende factor die deze dwanghandeling teweegbrengt: ze suggereert dat het werk *ergens* beantwoordt aan Bakhtin's behoefte aan een toekomst, zelfs als dat 'ergens' niet rechtstreeks in de portretten wordt gegeven. Het werk is dan afhankelijk van een soort geloof, een sentimenteel soort geloof dat gokt of hoopt dat het oog van de burger de verdwenen sporen van transcendente menselijkheid bijeen kan sprokkelen, wellicht vanuit een of andere intuïtieve ontvankelijkheid van de kant van de toeschouwers van wie de eigen maskerings-, ontmaskerings- en hermaskeringsprocessen worden weerspiegeld in hun ervaring van het werk. Zo'n flauwe hoop kan tot teleurstellingen leiden. Maar deze teleurstelling is het resultaat van Lums gebruik van experimenten, en deze portretten zijn 'experimenten in teleurstelling' net zoals ze wellicht experimenten zijn in wat we, met een zekere gêne, waarschijnlijk anti-humanisme moeten noemen. Ze onderzoeken de innerlijke condities die de mogelijkheid van het portret van individuen als een portrettering funderen, en creëren in dat proces iets dat een twijfelachtige status heeft als portret. We zouden kunnen zeggen dat deze werken contra-portretten zijn waarin de Wet zelf is geïndividualiseerd, in plaats van de mensen op de foto's. Deze individualisering is vormgegeven in de gevarieerdheid van patronen - vormen, kleuren, typografieën, materialen - van de vele mefistofelische vermommingen waarin ze verschijnt. De 'eeuwige terugkeer van hetzelfde', om met Nietzsche te spreken, verschijnt als de wet van goederen en de namen ervan. Het proteïsche karakter van het ontwerpen van namen in de taal en esthetica van goederen is geladen met een energie waarvan menselijke wezens zich hebben vervreemd, een energie die Wet wordt en die boven de vervreemden staat als het lot, als de tot het niveau van een mythische Natuurkracht verheven Wet. De grote en saaie naam schittert van de laatste stralen die door de praxis van de portretkunst worden uitgezonden. Hannah Arendt heeft gewag gemaakt van de 'banaliteit van het kwaad'; Lum drukt de banaliteit van de vervreemding uit, van 'aanpassing', maar ook van overleving.

Deze werken slagen er dus niet in om portretkunst te zijn, of ze vermijden op strategische wijze een kristallisering tot portretkunst, of ze voldoen niet aan de verwachtingen die ze omtrent zichzelf creëren dat ze portretkunst zouden zijn. Ze slagen er niet in de determinaties te boven te gaan die in hun textuele deel zijn uitgedrukt. In dat opzicht neigen ze ertoe het gebied van de portretkunst geheel te verlaten, en in de richting te bewegen van wat ik 'algemeen drama' heb genoemd. De foto's uit 1989 en 1990 zijn in wezen algemene drama's en slechts restanten van portretten. De portretwerken dramatiseren het proces van de naamgeving zelf, en ze zijn in staat om werkelijke crises in dit proces uit te drukken omdat ze vervaardigd zijn als experimentele antitheses van het aura van het portret.

IV. GA HOB-VI! PFLEMPIA HI WECK IRF JI OGFIE...TI!

In 1946 en 1947 troffen Raoul Hausmann en Kurt Schwitters de voorbereidingen voor een tijdschrift met de naam PIN. Het zou nooit verschijnen omdat het beide kunstenaars, die dertig jaar lang





Untitled Language Painting, 1987. Oil on wood/olieverf op hout, 244 X 183 cm. Coll. Ken Lum.
Untitled Language Painting, 1987. Oil on wood/olieverf op hout, 122 X 244 cm. Courtesy Lockett Gallery, Chicago.

sometimes against, popular media-forms which had appropriated the look and structure of vanguardist art of the 20s or 30s. In such a situation, mimetic relationships could get extremely complicated, such that no simple criterion could be established to mark off any stylistic structure, graphism, materials, medium or iconography as indisputably avant-gardist. Some critics have identified this as a 'post-modernist' phenomenon, an indicator that the very concept of vanguardist art had been historically superceded. It is just as instructive, however, to follow the perspective of Bakhtin and Medvedev who, in their critique of Russian formalism published in 1928, [20] established a 'sociological' and dialogical concept of vanguardism in which the complexities and internal contradictions of a discursive field are in principle accepted as the foundation for all signifying gestures and practices, including the most radical 'pulverizations'.

Lum's paintings, then, carry out a sort of four-sided mimesis directed at vanguardist lettrism, at Pop Art, at ordinary signage which appears to be written in a foreign language - that is, a language foreign to any and every spectator; and finally, at a reflexive neo-vanguardist kind of painting. It might be more accurate to say that the other mimetic effects rest upon this one; that the Language Paintings' reflexive announcement of themselves as paintings is the grounding gesture which articulates and orders the interrelationships between the other aspects of these works.

In categorizing themselves as paintings, the signs polemicize against formalist and negative Lettrism, against the location of the lettrist production or object in the withdrawn and specialized spaces of the literary pamphlets where they are almost always seen. Lum returns to the publicistic aspects of dada, surrealism, and constructivism, to the attempt to bring the experimental languages of global modernism into the everyday life of the cities. Like his Pop and conceptual mentors, he does this without expressing any nostalgia for the stylistics of radical 20s and 30s art. He recognized that the further development of the struggle between multinational capitalism and its opponents has moved beyond the conditions which permitted a spare, dynamic and puritanistic machine-style to exemplify the ethical realm of progressivism.

At the same time, these works contest the relegation of painting to a *retardataire* position. They suggest that the radical attitude connected with the issue of the global concept of the interior of language is not a theme or a problem which is beyond painting. Rather, he seems to be proposing that this is precisely the central issue for painting, that radical painting's hermeticism, its moral code of standoffish withdrawal itself depends on a concept of world-language and moreover an idea of painting itself as such a world-language. By a deft twist, the Language Paintings make the problem of global language their explicit raison d'être. Their mimesis of common signage is thus the necessary antithetical form which they must take on, with which they must identity themselves in order to create a publicistic image of hermeticism. The profusion of styles is itself a sign - for the protean nature of local, ethnic, and individuated variants which, like dialects, are formed, deformed and repeated within the abstract context of the sign-paintings. On the determinate basis of a globalized, neo-Lettrist concept, Lum can articulate the infinite play of micro-styles or manners into which the totalized and abstracted concept of language is disseminated.

in de frontlinie van de Europese avant-garde hadden gestaan, aan de financiële middelen ontbrak. Schwitters stierf begin 1948. In 1962 gaf de Gaberbocchus Press in Londen een boekje *PIN and the Story of PIN* uit, waarin het voor het tijdschrift verzamelde materiaal is afgedrukt. Daarin bevindt zich een bijdrage van Hausmann met de titel *B.T.B.* Dit is een 'fonetisch gedicht', een vorm waaraan Hausmann, en met hem nog enkele andere dadaïsten, vanaf 1918 had gewerkt. Het wordt voorafgegaan door een korte verklaring:
'Zo'n twee dozijn Franse en buitenlandse parvenu's hebben in Parijs de 'dictature lettriste' opgericht. Ze beweren de uitvinders te zijn van het soort fonetische gedichten dat wij tussen 1918 en 1921 in het leven hebben geroepen. Maar wij hebben een interview met hen gemaakt via het medium van het telebrein (B.T.B.) en geven dat hier voor onze lezers weer.'[16]

Dan volgt een pseudo-afschrift van wat een fascinerende telepathische conversatie tussen Hausmann en Isidore Isou, de leider van de Internationale Lettristen, zou kunnen zijn. Hausmann vraagt bijvoorbeeld, '...wEtrgeh Axj g uhnf....cfgt n pol dgfbr?' en ontvangt een antwoord dat onder meer bestaat uit 'Gafrde...diatjrgfed Mangebvrfc Ci...'.

De verleiding is groot om ons voor te stellen dat Ken Lum, als hij in die tijd had geleefd, telebrein-technologie zou hebben kunnen gebruiken om een telefonische vergadering te beleggen met Isou en Hausmann, en deel had kunnen nemen aan de discussie door enkele van zijn Language Paintings (Taalschilderijen) te citeren, waaraan hij precies veertig jaar later, in 1987, zou beginnen. 'Vész Xut'q Qu Ekvalasüw Apy HAJQ GOYOZZI Szazhal Tehe Q'(1988) of 'Kom Glisgslvel tau Kweh Rui' (1988).

Dit radicalisme is geworteld in de constructivistisch-produktivistische esthetica die voor 1939 in Midden-Europa en de Sovjet-Unie werd ontwikkeld. De premissen ervan zijn de fataal problematische status van schilderkunst als kunstvorm, de noodzakelijkheid van een ingreep in de technieken en 'discours'-vormen van de populaire media, en het concept van de experimentele geschreven tekst, dat wil zeggen de geschreven tekst waarin de gebruikelijke effecten van taalgebruik op een cellulair niveau worden ondermijnd. De interesse in de atomaire, moleculaire of cellulaire structuur van taal als vorm van 'algemene sociale wet' stimuleerde dadaïsten als Hausmann, constructivisten als Rodchenko en literaire formalisten als Viktor Shklovskii en Russische futuristische dichters als Velimir Khlebnikov.[17] Benjamin Buchloh bespreekt deze onderlinge verhoudingen in zijn essay 'From Faktura to Factography': 'Parallel met de vorming van de structurele linguïstiek in de Moskouse Linguïstische Kring en de Opoyaz Groep in Petersburg, respectievelijk in 1915 en 1916, ontwikkelden de constructivisten de eerste systematische fenomenologische grammatika van de schilder- en beeldhouwkunst. ... in 1920-1921 had Rodchenko de logische noodzakelijkheid ontdekt van die scheiding van kleur en lijn en die integratie van vorm en vlak die de kubisten zo enthousiast hadden geïnitieerd. Met een zeker recht van spreken verklaarde hij, "Dit is het einde van de schilderkunst. Dit zijn de primaire kleuren. Elk vlak is een vlak en er zal geen voorstelling (representatie) meer zijn."'[18]

Voor Rodchenko en de futuristisch-formalistische dichters eindigt de cultuur van de representatie met het einde van de burgerlijke cultuur in de revolutie van de arbeiders. Representatiesystemen zijn geworteld in concepten van de Wet, en dat zijn concepten van burgerlijk bezit en 'persoonschap'. Representatie is de an-



Untitled Language Painting, 1987. Oil on wood/olieverf op hout, 244 X 182.6 cm. Coll.Dick Orrland, Stockholm.

This play is, as painting, also a play of spatial concepts, of figure-ground relationships. The letters are disposed against a wide variety of fields and illusionistic spaces, from the simplest, flattest layouts, to free-form ambiguous spaces, reminiscent of paintings by Kandinsky.

In fact, aspects of the Language Paintings in general are similar to the implications that Kandinsky's art had for Frank Stella, who studied him in his book, *Working Space*. Developing his idea that 'if abstraction is to prosper it must lift the burden of figure and ground,'[21] Stella hails Kandinsky as a crucial explorer of a new kind of visual, pictorial space as the one who "(prepared) the way for a compositional preference which largely invented and which to this day underlies most advanced painting. This preference, which might be called the principle of weightless composition, reveals a horror of solid form, a fear of the weight of solid objects. It reminds us that Kandinsky's goal was to elevate art - to soar, much as he admired him, far above Cézanne... Kandinsky realized that on a number of levels the attempt to elevate art conflicts with the desire to be grounded in reality. It was more than the binding relationship to the ground plane that weightless composition intended to correct. Kandinsky knew... that twentieth century art was infatuated with the reality of pigment, that it was stuck to the plane of pictorial surface. This reality of pigment, the inevitable weight of the touch of the artist's hand, was something Kandinsky hoped to deny. He expected to paint and compose with a new freedom, seeking to dissolve the ground plane of the past into a surface of contiguous weightless relationships". Stella continues, claiming that "Kandinsky supplied the imaginative leap, the missing pictorial ingredient, the necessary ingredient for modernism's most meaningful step. He created an example of atomized, dematerialized space which could be conceived of as an endless spattering of pigment in motion....he created a heroic container, a pictorial space resilient and flexible enough to ensnare the future."[22] Stella goes on in his book to call for a more physical abstract painting, "flexible and expansive".

It would be incorrect to suggest that Lum's Language Paintings participate in any direct, painterly sense, in the developments Stella so interestingly outlines. However, it is instructive to recognize that for Kandinsky and Stella, the profusion of possible forms in the new 'heroic' future-directed space of painting is valued because it seems to be the necessary condition for the realization of abstract painting's desire to redeem its earlier promise to be a kind of universal language, or universal form of expression adequate to its age. At the end of his book, Stella talks about the fact that abstraction "faces no limits to expansion and extension"[23], about its "unfettered expandability".[24]

In their polyvalent spatial structures, their profusion of manners and styles, the Language Paintings share, ironically and from a distance, that program for painting. They insist that a dematerialized and endless space has also been created in the vernacular world of street displays and signage, and moreover, that the 'heroic' concept of painting has both contributed to that vernacular and drawn from it. It is further ironic that it is Stella more than any other painter who has worked within this dialectic of astral heroism and global vernacular. The polymorphous glitz of his work comes from graffiti and tacky neighbourhood signifiers as much as from Caravaggio. Stella shares the amused, confident taste for the vulgar which distinguishes Lum's work; he talks about the fusion of New England pragmatism and a "half unconsciously held Mediterranean gift" in his character, a kind of

tithese van *zowel* analyse als produktie. Het is het tegengestelde van analyse omdat (zoals we hebben gezien in de bespreking van Lums portretten) representatie zichzelf pas kan reproduceren (weergeven, vermenigvuldigen) als de bestudering van haar determinaties wordt opgeheven. Het is het tegengestelde van produktie, in de door kunstenaars als Rodchenko, Arratov of Tretjakov aan deze term toegekende betekenis, doordat ze op een neurotische manier het beeld van het ding voor het ding zelf in de plaats stelt en, in literaire termen uitgedrukt, capituleert voor het conventionele semantische concept van het werk, in plaats van zich te concentreren op de produktiviteit van het werk als een energiecentrum van associaties en stimuli die, wordt beweerd, rechtstreeks tot nieuwe vormen van gedrag en associatie leiden.

Deze complexe attitude tegenover het vervaardigen van tekens, dingen en werken is typerend voor het hele nageslacht van analytische, semiotische theorieën over kunst en literatuur die van de eerste avant-garde van Midden-Europa via het reflexieve neo-avantgardisme van de naoorlogse periode, zoals lettrisme, naar de 'dubbel-reflexieve' radikalistische stromingen van de periode 1965-75 loopt. Wanneer Julia Kristeva het in haar boek *La Révolution du langage poétique* (1974) over de 'verpulvering van de taal' heeft als een fundamenteel kenmerk van revolutionair avant-gardisme, vat ze in het kort de beweging van de 'moleculaire' taalanalyse over een periode van zestig jaar samen, van Midden-Europa tot binnen het huidige Frans-Amerikaanse referentiekader. (*La Révolution* werd in 1984 in het Engels vertaald).

Dit zoeken naar de celvorm van de taal heeft vele bronnen in de intellectuele en artistieke werelden van het avant-gardisme, maar het berust op de reactie van kunstenaars en theoretici op de opkomst van een mondiaal beeld van cultuur, een beeld dat werd gecreëerd door de onverbrekelijk met elkaar verbonden fenomenen van de kapitalistische wereldeconomie en de socialistische wereldrevolutie. De eerste avant-garde werd in het vuur van deze ontwikkeling opgezet, in het nieuwe tijdperk van anti-koloniale revoltes en federatieve bewegingen voor nationale bevrijding, van contra-revolutionaire oorlogen om de consolidatie van handelscoalities van transnationale discussie, tegenbeschuldiging, research, propaganda en recrutering die zich in toenemende mate verlaten op technologie en media, van radio en uitgeversbedrijven tot video en satellietsystemen.

De gefascineerdheid door het *woord* ten koste van de uiting, en de letter of het foneem ten koste van het woord, drukt niet alleen een dwangmatigheid uit om de wortels van het gebrek aan begrip en consensus in een door klassen verdeelde een mondiale structuur te begrijpen, maar ook een nieuw bewustzijn van nationale en etnische culturen en talen als begrenzingen van of barrières voor een mondiale eenheid, of die nu kapitalistisch of socialistisch is. Dit is ook het tijdperk van de Volkenbond en het Esperanto. Poëtisch en technisch onderzoek naar de structuur van de taal wordt gemotiveerd door een transnationale drijfveer die mondiale uitdrukkingsconcepten wil vastleggen als een bijdrage aan een programma om burgerlijk-nationale beperktheid en parochialisme te boven te komen. Deze avant-garde gelooft dat de universele determinanten van nationale talen experimenteel aan het licht kunnen worden gebracht; binnen dit proces wordt de status van nationale culturen getransformeerd. Het vertalen wordt plotseling een belangrijke technologie en een kunstvorm; 'vergelijkende literatuurwetenschap' neigt ertoe de grondslag voor literaire studies te worden en weerspiegelt de explosie aan communicatiesystemen en de massale migraties van volkeren in de koloniale en

ਜੈ ਘਰਿ ਕੀਰਤਿ ਆਖੀਐ
ਕਰਤੇ ਕਾ ਹੋਇ ਬੀਚਾਰੋ ॥ ਤਿਤੁ
ਘਰਿ ਗਾਵਹੁ ਸੋਹਿਲਾ ਸਿਵਰਿਹੁ
ਸਿਰਜਨਹਾਰੋ॥੧॥ ਤੁਮ ਗਾਵਹੁ ਮੇਰੇ
ਨਿਰਭਉ ਕਾ ਸੋਹਿਲਾ ॥ ਹਉਵਾਰੀ
ਜਿਤੁ ਸੋਹਿਲੈ ਸਦਾ ਸੁਖੁ ਹੋਇ ॥੧॥
ਰਹਾਉ ॥ਨਿਤ ਨਿਤ ਜੀਅੜੇ ਸਮਾ-
ਲੀਅਨਿ ਦੇਖੈਗਾ ਦੇਵਣਹਾਰੁ ॥
ਤੇਰੇ ਦਾਨੈ ਕੀਮਤਿ ਨਾ ਪਵੈ ਤਿਸ
ਦਾਤੇਕਵਣੁਸੁਮਾਰੁ॥੨॥ਸੰਬਤਿਸਾਹਾ
ਲਿਖਿਆ ਮਿਲਿ ਕਰਿ ਪਾਵਹੁ ਤੇਲੁ
॥ ਦੇਹੁ ਸਜਣ ਅਸੀਸੜੀਆ ਜਿਉ
ਹੋਵੈ ਸਾਹਿਬ ਸਿਉ ਮੇਲੁ ॥੩॥ ਘਰਿ
ਘਰਿ ਏਹੋ ਪਾਹੁਚਾ ਸਦੜੇ ਨਿਤ
ਪਵੰਨਿ ॥ ਸਦਣਹਾਰਾ ਸਿਮਰੀਐ
ਨਾਨਕ ਸੇ ਦਿਹ ਆਵੰਨਿ ॥੪॥੧॥

Poem Painting (Punjabi), 1988. Oil on vinyl/olieverf op vinyl, 183 x 152 cm. Courtesy Massimo De Carlo Arte Contemporanea, Milano.

Italian-American puritanism which acknowledges a transcultural synthesis in his attitudes. As the hero of an American Baroque of his own devising, Stella has cast in his lot with the values of profusion, vulgarity and sublimity. He "sings the astral body electric", and employs a whole pit crew in the process.

Lum's works is an antipode, but a related one: chastened by Minimalism, it rejects the values of sublimity and giganticism, the enormous machinery of Stella's Grand Prix aesthetic. It pricks that big balloon with the mocking, ironic act of uncrowning, the turning upside down of inflated, pompous monoliths. By mimicking the profusion of distended, vaporized 20th century visual spaces through the compositions of his signs, he participates in the work of abstract painting, plays happily within its *logos* and turns it toward the everyday urban world in a smiling recapitulation of constructivist, Lettrist and conceptualist demands. It is as if he followed the direction of the pointing finger on the hand in Duchamp's *Tu'm* (1918), a hand done by a hired sign-painter who signed himself 'A. Klang'.

The Lettrist concept of the word makes another, contradictory appearance in Lum's Poem Paintings. It renounces itself and disappears. The notion of a global language-form which sustains the Language Paintings is reflected in the Poem Paintings as less a truth or a valid model than as a conceit. It is a conceit because it has been expressed exclusively in terms of the Roman alphabet; all others are absent, and so the Language Paintings are a kind of curved mirror in which the self-image of Western transnational culture is anamorphically reflected. They then continue the process of thinking through the possibilities of transnational modernism by forming a model of the final pretense of the old Eurocentric, colonizing world: its assumption that global communication must involve the transcription of other alphabets into itself. The poem-paintings are thus the obverse and outside of the model-building Lettrism of the Language Paintings; they imply that the actual movement of relations between decolonizing cultures involves the simultaneous validity of all alphabets, all phonetic-transcriptive potentials. Thus, they argue against the univocality of the Language Paintings, a univocality apparently belied by the plethora of visual designs they deploy. To make the Language Paintings finally function as the global model, Lum seems here to be telling himself, they must overcome their own limitation to one alphabet.

At the same time, the Poem Paintings are examples of lyric poetry drawn from many cultures. Although many viewers cannot read them, many others can. They give up the position held by the Language Paintings, of being foreign to every possible audience, and in doing so, seem to move back toward a model of language which is essentially national, ethnic, even regional. In contrast to the 'bird-song model' of language or poetry, here we seem to have a return to a traditional concept of lyricism, one which treasures specifics and which is intensely resistant to dematerialization and translation.

And so it is to the problem of translation that we finally turn. The Lettrist concept of the linguistic work renders translation null and void by realizing it in an absurd form: it imagines a non-existent people and speaks or writes in their tongue. This non-existent people is a utopian, Atlantis-like image of a reconciled humanity, and it is also an attempt at an image of the essential character of language as world-language, or what Walter Benjamin called 'pure language' in his famous essay 'The Task of the Translator',

anti-koloniale eb en vloed.

Geluidspoëzie, fonetische poëzie, lettrisme en concrete poëzie hebben allemaal hun oorsprong in de dematerialisering van de geschreven tekst in communicatiesystemen. Het surrealistische automatisch schrift speelt door de naam alleen al ook hier een centrale rol. Schrijfmachines en telegraaftoestellen demonstreren de versnippering van woorden in het proces van hun reproduktie (weergave, vermenigvuldiging). Telefoon en radio stellen het probleem van een elektronische orale cultuur aan de orde. Wat Hausmann het 'interlinguïstische' karakter van fonetische poëzie noemde, is het inzicht dat op deze systemen gefundeerde nationale talen het stadium van gelijkwaardigheid al hebben bereikt sinds hun verschillende vormen van inscriptie gestandaardiseerd zijn.

De belangstelling van Schwitters en Hausmann voor de zang van vogels is symptomatisch voor de door technowetenschappelijke, digitale procedures gevormde attitude: zelfs deze natuurlijke uitdrukkingsvorm, zo symbolisch voor een gebied buiten de taal, blijken typografisch te worden vastgelegd en door menselijke stemmen te worden uitgevoerd. Schwitters' gedicht 'Super Vogel Lied' vindt zo een op taal lijkende sonoriteit uit die eigenlijk buiten elke specifieke taal ligt: 'P'p'j ikk/Beckedikee/Lampedigaal/P'p'beckedikee/P'p'lambedigaal/Ji üü Oo Aa/Brr Bredikekke/'.[19]

Vogelzang is de ultieme uitdaging aan de typografie; in hun vogelzang-gedichten voeren Schwitters en Hausmann het koloniserende gebaar van de technowetenschap opnieuw open tegelijkertijd bakenen ze een translinguïstische bron af die een model verschaft voor de relaties tussen inscriptie, of geschreven tekst, en het panorama van nationale of samengebonden talen. Dat wil zeggen dat de vogelzang als getypt, gezet en gesproken gedicht een allegorie is van de technologie als een dialectisch proces van zowel kolonisering als dekolonisering, van zowel systematisering als transcendentie. De vogelzang-gedichten suggereren dat er een transcendent linguïstisch proces is dat de mogelijkheid fundeert van specifieke talen en een principe verschaft voor zowel hun onderscheid, als hun vertaalbaarheid. Voor de fonetische dichters is de in fonetisch schrift omgezette vogelzang het beeld van dit metalinguïstische proces. In PIN is een fotomontage afgedrukt, tegenover de pagina van Schwitters' gedicht, waarin Hausmann veranderingen aanbrengt in een menselijk gezicht om het specifieke vogelachtige trekken te geven. Dit zelfbeeld van de dichter als een vogel is ouder dan de moderne literatuur, maar in deze context bedekt het de conventionele identificatie van het lyrische met de betekenis van een nomadische, zwervende relatie tot de taal, of tot talen.

Dit model is bijna rechtstreeks van toepassing op Lums Taalschilderijen. Deze werken, ontworpen en getekend door de kunstenaar en uitgevoerd door professionele commerciële schilders, vertonen de effecten van het Romeinse alfabet. Letters zijn erin samengeklonterd tot woordachtige eenheden, maar zonder enige duidelijke relatie tot een bestaande taal. Daardoor plaatsen ze zichzelf in de drempelpositie van de in fonetisch schrift overgebrachte vogelzang, en stellen zo modellen samen van de relatie van cursieve en diacritische tekens met klank en betekenis. Als het onderzoek van de cellulaire structuur van de taal gebaseerd is op de grondslag van een concept van wereldtaal, dan vormen lettristische werken als deze schilderijen een soort beeld van het idee van een wereldtaal. Omdat er natuurlijk geen wereldtaal als zodanig bestaat kunnen dit alleen modellen in het negatieve zijn,

written in the early 1920s. The notion of 'pure language', a language 'which no longer means or expresses anything but is, as expressionless and creative Word, that which is meant in all languages' is related to a philosophy of Being which has a Heideggerean tonality, and also to the concepts of the global conditions for existence of any specific national or tribal language, which we have identified as typically avant-gardist. Translatability, from this viewpoint, is a quality of national languages which is grounded in the globality of language, and which it is the purpose of literary works to reveal. They effect this revelation by being translated. Translation, for Benjamin, has a redemptive character, wherein literary works are alienated from their original bodies, their original forms, expelled from their own interiors, and projected into the historically evolving spaces of the lives of other peoples. The lyricism of a people, which at first glance seems to be a private affair of that people, is revealed through the prism of translation to be quite otherwise. Lyricism is committed not to the people in whose tongue it has been composed, but to whichever other peoples can hear in it the echo of 'pure language'. The lyrical expression is essentially a gesture beyond the boundaries of nation, tribe, race or region. Lyric poetry, the 'epic of the individual body' emerges as a poetic form in the historical process in which individual and nation identify themselves as a mediated unity, as the breaking of the vessel of compulsive communitas of dynastic, clan, or totemic cultures. Lyric poetry sings of the waning of the clan, from within and outside it. It projects itself outwards, toward the future of a global clan, a future which sees national cultures and national consciousnesses as a necessary stage, but as a stage, a world of boundaries. It is therefore a nomadic and transnational form, maybe the image itself of nomadism, of the process of moving and, in moving, becoming different, becoming multiple and cosmopolitan. Benjamin saw this as the process through which languages evolve out of their own originary narrowness. He quotes from Rudolf Pannwitz's book, *The Crisis of European Culture*: 'Our translations, even the best ones, proceed from a wrong premise. They want to turn Hindi, Greek, English into German instead of turning German into Hindi, Greek, English... The basic error of the translator is that he preserves the state in which his own language happens to be instead of allowing his language to be powerfully affected by the foreign tongue... He must expand and deepen his language by means of the foreign language'.[25] Benjamin himself says, "It is the task of the translator to release in his own language that pure language which is under the spell of another, to liberate the language imprisoned in a work in his recreation of that work. For the sake of pure language he breaks through decayed barriers of his own language".[26]

This argument is against the univocality of thought which comprehends itself in terms of a national language, and for a concept of the plurivocality of the interior of any national language. The fundamental modern experience of language, then, is of the incessant movement between languages, which forms the moving body of any specific language. This nomadism and curiosity is an emblem of world-culture, and of the civilization of world-settlement. This is an attitude closely akin to that of the Poem Paintings. Their purpose is to drift through the world, through the many rooms in which they may be hung up, and to encourage their translation, to make themselves the emblems of an occasion of translation. The sentiment of transnationalism which pervades Lum's work is expressed here with particular beauty in the extreme simplicity of these works, a beauty which might be understood as what Ernst Bloch called a 'pre-appearance', a

ontkennende modellen als het ware van de onbewoonde en in feite onbewoonbare ruimte die we als wereldtaal opvatten. Zo'n model is grenzeloos en absurd, en we kunnen ons voorstellen dat de kunstenaar zich amuseert met het componeren van uitingen als 'Sutnan Eupe' (1987), 'Ignth Diti Lats' (1988), of, in een 'Chinese' stijl, 'FOH LIN GUO TAK MO TYEE ZHQI HO!' (1988). De nietszeggendheid van deze uitdrukkingen is totaal en absurd, ook al sluit onze ervaring van de werken het moment in waarop we ons verbeelden dat we in een vreemde taal tekens lezen.

Dit moment van foutieve herkenning is belangrijk, omdat het onthult op welke manier Lums schilderijen zich onderscheiden van lettristische of fonetisch georiënteerde ondernemingen. Die bewegingen waren gericht op de radicale verpulvering van de taal in dienst van een avant-gardistische polemiek die een tegenwicht wilde vormen tegen een wereldsysteem van conventionele representaties, commerciële falsificaties, staatspropaganda en religieuze of cultusachtige rituelen. Er kon op geen enkele manier tegemoetgekomen worden aan die systemen, en het constructivistisch-lettristisch formeel radicalisme posteert zich als een onderdeel van die beweging die het weigeren van betekenis inhoudt dat zo'n centrale rol speelt in het kritische modernisme. Deze afwijzing van de volstrekt gecompromitteerde grondslag van betekenis was, zoals T.W. Adorno beweert, het gebaar dat 'stilte' bewerkstelligt, oftewel de totale eenzelvigheid van het kunstwerk, als de centrale vorm van kritiek die autonome kunst ten dienste staat. Dit is kunst die de mogelijkheden van nut, logische redenering en engagement met een gecompromitteerde, corrupte maatschappij absoluut weigerde. Dergelijke werken weigerden elk soort mimetische relatie met sociale betekenissystemen, en probeerden de mogelijkheid van een foutieve herkenning van hun negatieve identiteit te elimineren.

Het verhaal van de antinomieën van de traditie van 'stilte' is lang en gecompliceerd. Foutieve herkenning, en zelfs een soort onwillekeurige mimesis, zijn in de kunst wellicht onvermijdelijk. Er is geen absolute weigering van betekenis, maar er zijn in plaats daarvan gebaren die de ethische attitude van zo'n weigering betekenen. De monochrome schilderkunst en de fonetische poëzie zijn van die gebaren.

Lums schilderijen volgen daarentegen het voorbeeld van popart, van minimalisme en van conceptualisme door intens gebruik te maken van de ruimte van het mimeticisme en de fenomenologie van de foutieve herkenning. Deze bewegingen 'weigerden de weigering'; ze benadrukten op tegenstrijdige manieren dat kunstwerken onherroepelijk in de sociale vormen van betekenisgeving waren ingegrift en dat binnenin die vormen de 'cellen' van de taal zouden worden ontdekt. Het analytische karakter van Lichtensteins werk bijvoorbeeld lijkt in dit licht gezien dicht bij de preoccupaties van het Russische formalisme te staan. Frank Stellas schilderijen, met hun strakke en willekeurige, exotische titels, Ed Ruschas nietszeggende slogan-schilderijen en Joseph Kosuths kranten- en reclamebordenprodukties zijn allemaal op overeenkomstige wijze verwikkeld in een dubbelzinnige, veelstemmige negatie van klassiek 'negatieve' avant-gardistische vormen. Het feit dat deze kunstenaars het filosofische, ideologische kader van de polemiek van de Middeneuropese avant-garde verwierpen of negeerden is in deze context minder belangrijk dan het feit dat met zulke werken de feitelijk bestaande energie van populaire vormen kon worden aangeboord en dat dit tot volstrekt onvoorziene resultaten leidde, resultaten die niet kunnen worden begrensd door avant-gardistische restricties ten

Vorschein of emancipation, something which will be realized in the coming profusion of translations.

FOOTNOTES

1. I have discussed Graham's work in relation to the evolution of environmental critique in Vancouver art in my essay, 'Into the Forest: Two sketches for studies of Rodney Graham's work,' in the catalogue of the exhibition *Rodney Graham*, Vancouver Art Gallery, 1988, pp. 9-16, 33-37.

2. This aspect of Dan Graham's work has been discussed by Charles Reeve, in 'TV Eye: Dan Graham's Homes for America', *Parachute*, no. 53 (D-F 1989), pp. 19-24. This essay is a version of a part of Reeve's Master's Thesis in art history for the Department of Fine Arts at U.B.C., 1989. The completed thesis is entitled *Squarehead*. A commentary on Graham's relation to Minimal Art can also be found in my *Dan Graham's Kammerspiel* (1981-82), which has been published, in part or as a whole, in several journals and exhibition catalogues since 1985. It will appear this year as a monograph from *Art Metropole*, Toronto. A French version was published as *Kammerspiel de Dan Graham* by Editions Daled-Goldschmidt, Brussels, 1988, translation by Claude Gintz. An interesting analysis of the 'literary' character of Minimalism, from a feminist viewpoint, can be found in Anna C. Chave: 'Minimalism and the Rhetoric of Power', *Arts Magazine*, vol 64, no. 5, January, 1990, pp. 44-63.

3. Robert Morris: 'Notes on Sculpture', *Artforum*, vol.7, no. 8, April 1969, pp.50-54. Michael Fried: 'Art and Objecthood', *Artforum*, vol. 5, no. 10, June, 1967.

4. Donald Judd: 'Specific Objects', Donald Judd: *Complete Writings 1959-1975*, (Nova Scotia Series), New York University Press, 1975.

5. Anna C. Chave, op. cit, p. 55.

6. Dolores Hayden: *Redesigning the American Dream: The Future of Housing, Work, and Family Life*, W.W. Norton & Co., New York and London, 1984.

7. Gillian Rose: *Hegel Contra Sociology*, The Athlone Press, London/The Humanities Press, New Jersey, 1981, p. 49.

8. c.f. Guy Debord: *The Society of the Spectacle* (1967), English translation, Black & Red, Detroit, 1977, especially chapter 1, 'Separation Perfected'.

9. A recent anthology with new translations of writings by Tretyakov and Rodchenko on photography is: *Photography in the Modern Era: European Documents and Critical Writings, 1913-1940*, edited by Christopher Phillips, The Metropolitan Museum of Art/Aperture Press, New York, 1989. Allan Sekula's writings and photo-works are collected in his book, *Photography Against the Grain: Essays and Photo Works 1973-1983*, The Nova Scotia Series, Source Materials of the Contemporary Arts, vol. XVI, the Press of the Nova Scotia College of Art and Design, Halifax, 1984.

10. Gillian Rose, op. cit, especially chapter 2, 'Politics in the Severe Style'.

11. Louis Marin: *Portrait of the King* (Theory and History of Literature Ser.: Vol. 57), University of Minnesota Press, 1988.

12. Jacques Lacan: 'On a question preliminary to any possible treatment of psychosis', *Ecrits: A Selection*, translated by Alan Sheridan, W.W. Norton & Co., New York and London, 1977, p. 199.

13. T.W. Adorno, *Aesthetic Theory*, translated by C. Lenhardt, Routledge & Kegan Paul, London, 1984. Julia Kristeva, *The Revolution in Poetic Language*, translated by Margaret Waller, Columbia University Press, 1984. M.M. Bakhtin: *The Dialogic Imagination: Four Essays*, translated by Caryl Emerson and Michael Holquist, edited by Michael Holquist, The University of Texas Press, Austin, 1981. The essay from which the phrase is taken is 'Epic and Novel'.

14. Fyodor Dostoevsky: 'Notes from Underground', in *Notes from Underground/The Double*, translation by Jessie Coulson, Penguin Books, Harmondsworth, 1972, p. 41.

15. M.M. Bakhtin, 'Epic and Novel', *The Dialogic Imagination*, (op. cit.), p. 37.

16. Raoul Hausmann and Kurt Schwitters: *PIN, and The Story of PIN*, introduced by Jasia Reichardt, Gaberbocchus Press, London, 1962, p. 48.

aanzien van de criteria voor progressieve cultuurvormen.

In de jaren '60 en '70 ontdekten kunstenaars dat ze binnen, en soms tegen, populaire media-vormen werkten, vormen die zich het uiterlijk en de structuur van de avant-gardistische kunst van de jaren '20 en '30 hadden toegeëigend. In een dergelijke situatie konden mimetische relaties buitengewoon gecompliceerd worden, en wel in die mate dat er geen simpel criterium zou kunnen worden vastgesteld om stilistische structuren, grafische vormen, materialen, media of iconografieën als onmiskenbaar avant-gardistisch af te bakenen. Sommige critici hebben dit getypeerd als een 'post-modernistisch' fenomeen, een aanwijzing voor het feit dat het hele concept van avant-gardisme historisch te niet was gedaan. Het is echter net zo leerrijk om het perspectief van Bakhtin en Medvedev te volgen, die, in hun in 1928 gepubliceerde kritiek op het Russische formalisme[20], een 'sociologische' en dialogische opvatting van avant-garde ontwikkelden waarin de complexiteiten en innerlijke tegenstrijdigheden van een discursief 'veld' in beginsel worden aanvaard als de grondslag voor alle betekenisgevende gebaren en praktijken, waaronder de meest radicale 'verpulveringen'.

Lums schilderijen voeren dus een soort van vierzijdige mimesis uit: van het avant-gardistische lettrisme, van popart, van alledaagse logo-symboliek die in een vreemde taal geschreven blijkt te zijn, en van een reflexief neo-avantgardistisch soort schilderkunst. Misschien is het nauwkeuriger om te zeggen dat de andere mimetische effecten op deze mimesis berusten; dat de van de Taalschilderijen uitgaande reflexieve aankondiging van zichzelf als schilderijen het funderende gebaar is dat de onderlinge relaties van de andere aspecten van deze werken articuleert en ordent.

Door zichzelf als schilderijen te categoriseren, polemiseren de tekens tegen het formalistische en negatieve lettrisme, tegen de localisering van de lettristische produktie of objecten in de teruggetrokken en gespecialiseerde ruimten van de literaire pamfletten waarin ze bijna altijd worden aangetroffen. Lum keert terug naar de publicistische aspecten van dada, surrealisme en constructivisme, naar de poging de experimentele talen van het mondiale modernisme naar het dagelijks leven van de steden te verplaatsen. Net als zijn mentoren uit de popart en het conceptualisme doet hij dat zonder enige nostalgie uit te drukken voor de stilistiek van de radicale kunst uit de jaren '20 en '30. Hij besefte dat de verdere ontwikkeling van de strijd tussen multinationaal kapitalisme en de opponenten ervan voorbij de condities was geraakt die het een sobere, dynamische en puriteinse machine-stijl mogelijk maakten om het ethische domein van het progressivisme te illustreren.

Tegelijkertijd betwisten deze werken de degradatie van de schilderkunst naar een soort *achtergebleven* positie. Ze suggereren dat de met de kwestie van het mondiale concept van het taalinnerlijk samenhangende radicale attitude niet een thema of een probleem is dat de schilderkunst te boven gaat. Hij lijkt daarentegen juist voor te stellen dat dit precies het centrale vraagstuk van de schilderkunst is, dat het hermeticisme van de radicale schilderkunst en haar morele code van afstandelijke teruggetrokkenheid, zelf afhankelijk zijn van een concept van wereldtaal en daarenboven van de opvatting dat schilderkunst zelf zo'n wereldtaal is. Met een handige draai maken de Taalschilderijen het probleem van een mondiale taal tot hun expliciete raison d'être. Hun mimesis van alledaagse symboliek is zo de noodzakelijke antithetische vorm die ze moeten aannemen, waarmee ze zich moeten identificeren om een publicistisch beeld van hermeti-

17. A critical study of Russian literary formalism was written by M.M. Bakhtin and P.N. Medvedev in 1928. It was published in English as *The Formal Method in Literary Scholarship: A Critical Introduction to Sociological Poetics*, translated by Albert J. Wehrle, Harvard University Press, Cambridge and London, 1985.

18. Benjamin H.D. Buchloh: 'From Faktura to Factography', *October* 30, Fall, 1984, p. 87-88. Reprinted in the Anthology October: *The First Decade*, edited by Annette Michelson, Rosalind Krauss, Douglas Crimp and Joam Copjec, MIT Press, Cambridge and London, 1987, p. 81-82.

19. Hausmann & Schwitters, *PIN*, op. cit., p. 38.

20. cf. note 17.

21. Frank Stella: *Working Space: The Charles Eliot Norton Lectures 1983-84*, Harvard University Press, Cambridge and London, 1986, p. 116.

22. Ibid., p. 120, 123. Several sentences have been elided in this citation.

23. Ibid., p. 164.

24. Ibid., p. 167.

25. Walter Benjamin, 'The Task of the Translator: An Introduction to the Translation of Baudelaire's *Tableaux Parisiens*' in *Illuminations*, edited and introduced by Hannah Arendt, translated by Harry Zohn, Jonathan Cape, London, 1970, pp. 80-81.

26. Ibid., p. 80.

cisme te kunnen creëren.

De overvloed aan stijlen is op zich een teken - en wel van de proteïsche natuur van lokale, etnische en geïndividualiseerde varianten die binnen de abstracte context van de teken-schilderijen als dialecten geformeerd, gedeformeerd en herhaald worden. Op de definitieve grondslag van een mondiaal gemaakt, neo-lettristisch concept, kan Lum het oneindige spel van micro-stijlen of manieren articuleren waarin het totale en geabstraheerde concept van taal is uitgezaaid.

Dit spel is, als schilderkunst, tevens een spel van ruimtelijke concepten, van vorm-ondergrond-relaties. De letters zijn geplaatst tegen een grote variëteit aan velden en illusionistische ruimten, van de simpelste, matste lay-outs, tot vrijvormige dubbelzinnige ruimten, die doen denken aan schilderijen van Kandinsky.

In feite vertonen aspecten van de Taalschilderijen in het algemeen grote overeenkomst met de implicaties die Kandinsky's kunst had voor Frank Stella, die beschouwingen aan hem heeft gewijd in zijn boek *Working Space*. Op basis van een ontwikkeling van zijn idee dat 'als abstracte kunst wil gedijen het zich van de last van vorm en ondergrond moet bevrijden,'[21] eert Stella Kandinsky als een uiterst belangrijke verkenner van een nieuw soort visuele, picturale ruimte en als degene die de weg bereidde voor een compositorische voorkeur die de meest geavanceerde schilderkunst grotendeels in het leven riep en tot op de dag van vandaag van haar grondslagen voorziet. Deze voorkeur, die het principe van de gewichtsloze compositie zou kunnen worden genoemd, openbaart een afschuw van massieve vormen, een angst voor het gewicht van massieve objecten. Het herinnert ons eraan dat het Kandinsky's doel was de kunst te verheffen - tot ver boven Cézanne te doen uitstijgen, hoezeer hij hem ook bewonderde. Kandinsky besefte dat de poging om kunst te verheffen op een aantal niveau's in strijd is met het verlangen om in de werkelijkheid gegrondvest te zijn. Maar de gewichtsloze compositie wilde meer dan alleen de bindende relaties met het grondvlak bijstellen. Kandinsky wist dat de twintigste-eeuwse kunst dol was op de werkelijkheid van het pigment, dat ze verknocht was aan het picturale oppervlak. Deze werkelijkheid van het pigment, de onvermijdelijke zwaarte van de aanraking van de hand van de kunstenaar, was iets dat Kandinsky hoopte op te heffen. Hij verwachtte met een nieuwe vrijheid te kunnen schilderen en componeren, en het grondvlak van het verleden te doen verdwijnen in een oppervlak van opeenvolgende gewichtsloze relaties. Stella vervolgt met de bewering dat 'Kandinsky voorzag in de sprong van de verbeelding, in het ontbrekende picturale ingrediënt, het noodzakelijke ingrediënt voor de meest betekenisvolle stap van het modernisme. Hij creëerde een voorbeeld van een versplinterde, gedematerialiseerde ruimte die kon worden opgevat als het eindeloze rondspatten van pigment in beweging... hij creëerde een heroïsche container, een picturale ruimte die veerkrachtig en flexibel genoeg was om de toekomst in haar netten te verstrikken.'[22] Stella vraagt in zijn boek vervolgens om een meer fysieke abstracte schilderkunst, 'flexibel en expansief'.

Het zou niet juist zijn te suggereren dat Lums Taalschilderijen in enigerlei opzicht rechtstreeks deelhebben aan de ontwikkelingen die Stella zo aantrekkelijk schetst. Toch is het leerzaam om te beseffen dat voor Kandinsky en Stella de overvloed aan mogelijke vormen in de nieuwe 'heroïsche', naar de toekomst gerichte ruimte van de schilderkunst zo waardevol is omdat ze de noodzakelijke conditie lijkt voor de verwezenlijking van het verlangen van

de abstracte schilderkunst om haar vroegere belofte te vervullen een soort universele taal te zijn, of een universele uitdrukkingsvorm die past bij haar tijd. Op het eind van zijn boek heeft Stella het over het feit dat abstractie 'geen grenzen stelt aan expansie en uitbreiding'[23], over haar 'ongebonden uitbreidbaarheid'.[24]

In hun polyvalente ruimtelijke structuren, hun overvloed aan manieren en stijlen, hebben de Taalschilderijen op een ironische, afstandelijke wijze deel aan dat schilderkunstige programma. Ze benadrukken dat een gedematerialiseerde en eindeloze ruimte ook in de lokale wereld van straatbeelden en symbolen is gecreëerd, en dat bovendien het 'heroïsche' concept van schilderkunst niet alleen bijgedragen heeft aan die lokale stijl maar er ook aan is onttrokken. Het is tevens ironisch dat juist Stella, meer dan enig ander schilder, binnen deze dialectiek van astrale heroïek en het mondiale lokale heeft gewerkt. De polymorfe blits van zijn werk komt evenzeer uit graffiti en ordinaire buurtsymbolen voort als uit Caravaggio. Stella deelt het geamuseerde, zelfverzekerde genoegen in het platte alledaagse dat Lums werk kenmerkt; hij heeft het over de versmelting van New England-pragmatisme en een half onbewuste mediterrane gave in zijn karakter, een soort Italiaans-Amerikaans puritanisme dat een transculturele synthese in zijn attitudes erkent. Als de held van een door hem zelf ontworpen Amerikaanse barok heeft Stella zich geschaard achter de waarden van overvloed, vulgariteit en het sublieme. Hij 'zingt het astrale lichaam elektrisch', en gebruikt daarvoor een hele 'pit crew'.

Lums werk is een antipode, maar een verwante: gelouterd door het minimalisme, verwerpt het de waarden van het sublieme en het gigantische, de enorme machinerie van Stella's Grand Prix-esthetica. Het prikt die grote ballon door met de spottende, ironische handeling van de onttroning, de omkering van opgeblazen, pompeuze monolieten. Door de overvloed aan opgezwollen, dampige twintigste-eeuwse visuele ruimten in de composities van zijn tekens na te bootsen, neemt hij deel aan de abstracte schilderkunst, speelt hij vrolijk met de *logo's* ervan en laat die los op de stedelijke wereld van alledag in een glimlachende recapitulatie van constructivistische, lettristische en conceptualistische aanspraken. Het is net of hij de richting van de wijzende vinger op de hand van Duchamp's *Tu'm* (1918) volgt, een hand vervaardigd door een gehuurde reclameschilder die zelf tekende met 'A. Klang'.

Het lettristische concept van het woord verschijnt nog op een andere, tegenstrijdige manier in Lums Poëzieschilderijen. Het zegt zichzelf op en verdwijnt. Het idee van een mondiale taalvorm dat de Taalschilderijen draagt wordt in de Poëzieschilderijen minder als een waarheid of een geldig model weerspiegeld dan als een gekunstelde metafoor. Het is een gekunstelde metafoor omdat het uitsluitend in termen van het Romeinse alfabet is uitgedrukt; alle andere mogelijkheden zijn afwezig, en zo zijn de Taalschilderijen een soort gebogen spiegel waarin het zelfbeeld van de westerse transnationale cultuur anaforisch wordt weerspiegeld. Ze continueren het denkproces dat gebruik maakt van de mogelijkheden van het transnationaal modernisme door een model van de uiteindelijke pretentie van de oude Eurocentrische, koloniserende wereld te vormen: haar aanmatiging dat mondiale communicatie de omzetting van andere alfabetten in zichzelf moet inhouden. De Poëzieschilderijen zijn zo de tegengestelde buitenkant van het modelconstruerende lettrisme van de Taalschilderijen; ze impliceren dat de feitelijke beweging van relaties tussen dekoloniserende culturen de gelijktijdige geldigheid inhoudt van alle alfabetten, alle fonetisch-omzetbare potentilen. Zo pleiten ze tegen de eenduidigheid van de Taalschilderijen, een eenduidigheid die schijnbaar verdoezeld wordt door de overdaad aan visuele patronen die ze demonsteren. Om de Taalschilderijen uiteindelijk te doen functioneren als het mondiale model, lijkt Lum hier tegen zichzelf te zeggen, moeten ze hun beperktheid tot één alfabet overwinnen.

Tegelijkertijd zijn de Poëzieschilderijen voorbeelden van aan vele culturen ontleende lyrische poëzie. Hoewel velen ze niet kunnen lezen, zijn er vele anderen die dat wel kunnen. Ze nemen afstand van de door de Taalschilderijen ingenomen positie, het 'vreemd' zijn voor elk mogelijk publiek, en zodoende lijken ze terug te keren naar een taalmodel dat in wezen nationaal, etnisch en zelfs regionaal is. In tegenstelling tot het 'vogelzang-model' van taal of poëzie, lijken we hier met een terugkeer te maken te hebben van een traditionele opvatting van lyriek, die specifieke kenmerken in ere houdt en die uitermate bestand is tegen dematerialisering en vertaling.

En zo zijn we tenslotte bij het probleem van het vertalen aangekomen. Het lettristische concept van het linguïstische werk bestempelt het vertalen tot iets van nul en generlei waarde door het in een absurde vorm te gieten: het bedenkt een niet bestaand volk en spreekt of schrijft de taal ervan. Dit niet bestaande volk is een utopisch, Atlantis-achtig beeld van een verzoende mensheid, en het is tevens een poging om tot een beeld te komen van het wezenlijke karakter van taal als wereld-taal, of wat Walter Benjamin in het in begin jaren '20 geschreven essay 'De Taak van de Vertaler' de 'pure taal' noemde. Het idee van 'pure taal', een taal 'die niet langer iets betekent of uitdrukt maar als uitdrukkingsloos en creatief Werk datgene is dat in alle talen wordt bedoeld' is gerelateerd aan een filosofie van het Zijn die een Heideggeriaanse tonaliteit heeft, en ook aan de concepten van de mondiale condities voor het bestaan van enigerlei specifieke nationale of stammentaal, die we als typisch avant-gardistisch hebben getypeerd. Vanuit dit standpunt bezien is de vertaalbaarheid een hoedanigheid van nationale talen die gebaseerd is op het mondiale karakter van taal, en die door literaire werken geopenbaard wil worden. Ze bewerkstelligen deze openbaring door te worden vertaald. Het vertalen heeft voor Benjamin een bevrijdend karakter, omdat literaire werken worden vervreemd van hun oorspronkelijke lichamen, hun oorspronkelijke vormen, verdreven uit hun eigen innerlijk of interieur en verplaatst naar de zich historisch evoluerende ruimten van de levens van andere volken. De lyriek van een volk, die op het eerste gezicht een zaak lijkt die alleen dat volk aangaat, blijkt via het prisma van de vertaling heel anders te werken. Lyriek is geen privilege van het volk in de taal waarvan het is geschreven, maar richt zich tot elk volk dat er de echo van 'pure taal' in kan horen. De lyrische uitdrukking is in haar diepste wezen een gebaar voorbij de begrenzingen van natie, stam, ras of streek. Lyrische poëzie, het 'epos van het individuele lichaam', verschijnt als een poëtische vorm in het historische proces waarin individu en natie zichzelf als een tot stand gebrachte eenheid thuisbrengen, als het breken van het vat van dwangmatige *communitas* van dynastieke, clan-achtige of totemistische culturen. Lyrische poëzie bezingt het verval van de clan, van binnenuit en buitenaf. Ze projecteert zichzelf naar buiten toe, naar de toekomst van een mondiale clan, een toekomst die nationale culturen en nationale bewustzijnsvormen als een noodzakelijke fase ziet, maar als een fase, een wereld van grenzen. Het is daarom een nomadische en transnationale vorm, misschien zelfs het specifieke beeld van het nomadenleven, van het proces van in beweging zijn en in beweging anders worden, veelvoudig en kosmopolitisch

worden. Benjamin zag dit als het proces door middel waarvan talen zich ontwikkelen uit hun eigen oorspronkelijke beperktheid. Hij citeert uit Rudolf Pannwitz' boek, *De Crisis van de Europese Cultuur*: 'Onze vertalingen, zelfs de beste, gaan van een verkeerde veronderstelling uit. Ze willen het Hindisch, Grieks en Engels in Duits veranderen in plaats van Duits in Hindisch, Grieks, Engels... De fundamentele fout van de vertaler is dat hij de staat waarin zijn eigen taal zich blijkt te bevinden in stand houdt, in plaats van het mogelijk te maken dat zijn taal beïnvloed wordt door de vreemde taal... Hij moet zijn taal door middel van de vreemde taal juist uitbreiden en verdiepen.'[25] Benjamin zelf zegt, 'Het is de taak van de vertaler in zijn eigen taal die pure taal los te maken die in de ban is van een andere taal, om de in een werk gevangen gezette taal te bevrijden in zijn herschepping van dat werk. In het belang van de pure taal breekt hij door vervallen barrières in zijn eigen taal heen.'[26]

Dit argument richt zich tegen de eenstemmigheid van denken die zichzelf doorgrondt in termen van een nationale taal, en bepleit het idee van de veelstemmigheid van het innerlijk van alle nationale talen. De fundamentele moderne ervaring van taal is daarom een ervaring van de onophoudelijke beweging tussen talen, die het bewegende lichaam van elke specifieke taal vormt. Deze nomadische nieuwsgierigheid staat voor wereldcultuur, en voor de beschaving van een mondiale kolonie. Dit is de attitude die nauw verbonden is aan de Poëzieschilderijen. Hun doel is om door de wereld te trekken, door de vele vertrekken waarin ze wellicht worden opgehangen, en om hun vertaling te bevorderen, om zichzelf tot de emblemen uit te roepen van een gelegenheid tot vertaling. Het idee of de emotie van transnationalisme waar Lums werk van is doordrenkt wordt hier met bijzondere schoonheid uitgedrukt in de uitzonderlijke eenvoud van deze werken, een schoonheid die opgevat zou kunnen worden als wat Ernst Bloch een 'voorverschijning' noemde, een *Vorschein* van emancipatie of bevrijding, iets dat zal worden verwezenlijkt in de komende overvloed aan vertalingen.

NOTEN

1. Ik heb Grahams werk in relatie met de ontwikkeling van milieukritiek in de kunst van Vancouver besproken in mijn essay 'Into the Forest: Two sketches for studies of Rodney Graham's work,' in de catalogus van de tentoonstelling *Rodney Graham*, Vancouver Art Gallery, 1988, pp.9-16, 33-37.

2. Dit aspect van het werk van Dan Graham is besproken door Charles Reeve in 'TV Eye: Dan Graham's Homes for America', *Parachute* (citaat). Dit essay is een versie van een deel van Reeve's proefschrfit in de kunstgeschiedenis aan de faculteit voor Beeldende Kunsten aan U.B.C., 1989. Het complete proefschrift heet *Squarehead*. Een commentaar op Graham's relatie tot Minimal Art kan ook worden gevonden in mijn *Dan Graham's Kammerspiel* (1981-82) dat sinds 1985 geheel of gedeeltelijk in verschillende tijdschiften en tentoonstel lingscatalogi is verschenen. Dit jaar zal het verschijnen als een monografie van *Art Metropole*, Toronto. Een Nederlandse versie verscheen in *Muse umjournaal* no. 5, 6 (1986), en no. 1, 2, 3 (1987). Een interessante analyse van het 'literaire' karakter van het minimalisme, vanuit een feministisch gezichtspunt gezien, kan worden gevonden in Anna C. Chave: 'Minimalism and the Rhetoric of Power', *Arts Magazine*, vol. 64, no. 5, januari 1990, pp.44-63.

3. Robert Morris: 'Notes on Sculpture', *Artforum*, vol. 7, no. 8, april 1969, pp. 50-54. Michael Fried: 'Art and Objecthood', *Artforum*., vol. 5, no. 10, juni 1967.

4. Donald Judd: 'Specific Objects', *Donald Judd: Complete Writings 1959-1975*, (Nova Scotia Series), New York University Press, 1975.

5. Anna C. Chave, op. cit., p. 55.

6. Dolores Hayden: *Redesigning the American Dream: The Future of Housing, Work, and Family Life*, W.W. Norton & Co., New York en Londen, 1984.

7. Gillian Rose: *Hegel Contra Sociology*, The Athlone Press, London/The Humanities Press, New Jersey, 1981, p. 49.

8. Guy Debord: *The Society of the Spectacle* (1967), Engelse vertaling, Black & Red, Detroit, 1977, zie vooral hoofdstuk 1, 'Separation Perfected'.

9. Een recente anthologie met nieuwe vertalingen van artikelen van Tretyakov en Rodchenko over fotografie is: *Photography in the Modern Era: European Documents and critical writings, 1913 - 1940*, geredigeerd door Christopher Phillips, The Metropolitan Museum of Art/Aperture Press, New York, 1989. Allan Sekula's geschriften en fotowerken zijn verzameld in zijn boek, *Photography Against the Grain: Essays and Photo Works 1973 - 1983*, The Nova Scotia Series, Source Materials of the Contemporary Arts, vol. XVI, the Press of the Novia Scotia College of Art and Design, Halifax, 1984.

10. Gillian Rose, op. cit., zie vooral hoofdstuk 2, 'Politics in the Severe Style'.

11. Louis Marin: *Portrait of the King*, (Theory and History of Literature Ser.: Vol. 57), University of Minnesota Press, 1988.

12. Jacques Lacan: 'On a question preliminary to any possible treatment of psychosis', *Ecrits: A Selection*, vertaald door Alan Sheridan, W.W. Norton & Co., New York en Londen 1977, p. 199.

13. T.W. Adorno, *Aesthetic Theory*, vertaald door C. Lenhardt, Routledge & Kegan Paul, Londen, 1984. Julia Kristeva, *The Revolution in Poetic Language*, vertaald door Margaret Waller, Columbia University Press, 1984. M.M. Bakhtin: *The Dialogic Imagination: Four Essays*, vertaald door Caryl Emerson en Micahel Holquist, geredigeerd door Michael Holquist, The University of Texas Press, Austin, 1981. Het essay waaraan de uitdrukking is ontleend heete) Epic and Novel'.

14. F.M. Dostojevski: *Herinneringen uit het ondergrondse*, vertaald door S. van Praag, L.J. Veen, Wageningen 1976, p. 60.

15. M.M. Bakhtin, 'Epic and Novel', *The Dialogic Imagination*, (op. cit.), p. 37.

16. Raoul Hausmann en Kurt Schwitters; *PIN, and the Story of PIN*, ingeleid door Jasia Rechardt, Gaberbocchus Press, Londen, 1962, p. 48.

17. Een kritische studie van het Russische literaire formalisme werd in 1928 geschreven door M.M. Bakhtin en P.N. Medvedev. Het werd in het Engels gepubliceerd als *The Formal Method in Literary Scholarship: A Critical Introduction to Sociological Poetics*, vertaald door Albert J. Wehrle, Harvard University Press, Cambridge en Londen, 1985.

18. Benjamin H.D. Buchloh: 'From Faktura to Factography', *October* 30, Herfst, 1984, p. 87-88. Herdrukt in de anthologie *October: The First Decade*, geredigeerd door Annette Michelson, Rosalind Krauss, Douglas Crimp en Joam Copjec, MIT Press, Cambridge en Londen, 1987, p. 81-82.

19. Hausmann & Schwitters, *PIN*, op. cit., p. 38.

20. Ibid., noot 17.

21. Frank Stella; *Working Space: The Charles Eliot Norton Lectures 1983-84*, Harvard University Press, Cambridge en Londen, 1986, p. 116.

22. Ibid., p. 120, 123. Verschillende zinnen zijn in dit citaat weggelaten.

23. Ibid., p. 164.

24. Ibid., p. 167.

25. Walter Benjamin, 'The Task of the Translator: An Introduction to the Translation of Baudelaire's *Tableaux Parisiens*' in *Illuminations*, geredigeerd en ingeleid door Hannah Arendt, vertaald door Harry Zohn, Jonathan Cape, Londen, 1970, pp. 80-81.

26. Ibid., p. 80

BIOGRAPHY
BIOGRAFIE

Ken Lum was born at the Mount Saint Joseph Hospital in Vancouver in 1956. His family moved into their first home in East Vancouver in 1964 where he attended Lord Selkirk Elementary School. While there he designed posters and banners at the request of teachers. Between 1969 and 1974 Ken attended Gladstone Secondary School and co-founded the Nasti Farcist Club, a student hi-jinx and anarchist group there. He led a semi-successful attempt to overthrow the high school, taking over the P.A. system and closing a wing of the school in the process. While at Gladstone school his art teacher advised him against taking any more art courses, citing the lack of a sense of composition. Despite this he designed the high-school yearbook during his graduating year.

Ken began attending the Department of Biological Sciences at Simon Fraser University in 1974. In 1978 he took his first post high school art class with Jeff Wall. Ken dropped his plans to go into a Masters in Pest Management programme and instead moved to New York to immerse himself in the art scene. In 1981 he returned to Canada and while based in Winnipeg, he began to work on the Canadian passenger rail service's VIA Rail. During this period he travelled extensively throughout Canada including several trips to the near arctic.

In 1982 Ken had to leave his studies at the New York University due to an illness in the family and a shortage of money. That same year he was in his first exhibition in New York with Mark Innerst, David Robbins, Jennifer Bolande and John Miller at the White Columns Gallery .

Ken started working at the OR Gallery in Vancouver in 1983 and while there showed the work of, among others, Ian Wallace, Daniel Buren, Thomas Lawson, Shelagh Alexander and Barbara Kruger. In 1985 he had his first exhibition at the Galerie Rudiger Schöttle in Munich with Barbara Ess and Rodney Graham; the following year he made an extensive tour of Europe. In 1987 he moved to Toronto and while there taught at the University of Ottawa. Ken returned again to Vancouver in 1989, where he is Assistant Professor at the Department of Fine Art at the University of British Columbia.

Ken Lum is in 1956 geboren in het Mount Saint Joseph ziekenhuis in Vancouver. Zijn familie verhuisde in 1964 naar hun eerste huis in Vancouver-Oost, waar hij de Lord Selkirk basisschool bezocht. Daar ontwierp hij op verzoek van leraren affiches en spandoeken. Tussen 1969 en 1974 volgde hij middelbaar onderwijs aan de Gladstone School en was er medeoprichter van de Nasti Farcist Club (Nare Fratsisten), een anarchistische studentenpretgroep. Hij leidde een gedeeltelijk gelukte campagne tegen de invoering van een omroepsysteem in de klaslokalen, die gepaard zou gaan met de sluiting van een vleugel van de school. Tijdens zijn opleiding aan de Gladstone School werd hem door zijn tekenleraar afgeraden om met een kunstopleiding door te gaan, omdat hij geen gevoel zou hebben voor compositie. Ondanks dit advies ontwierp hij in zijn eindexamenjaar het jaarboek van de school.

Ken Lum begon in 1974 met colleges op de biologische faculteit van de Simon Fraser Universiteit. In 1978 volgde hij voor het eerst na zijn middelbare schooltijd weer tekenlessen, bij Jeff Wall. Hij gaf zijn plan op om zijn doctoraal in Ongediertebestrijding te behalen en vertrok naar New York om zich in het kunstleven te storten. In 1981 keerde hij naar Canada terug en ging bij VIA Rail werken, de passagiersdienst van de Canadese spoorwegen. Gedurende die tijd reisde hij kriskras door heel Canada en maakte onder andere verschillende reizen tot dicht bij het poolgebied. In die periode woonde hij in Winnipeg.

In 1982 moest Ken Lum zijn studie aan de universiteit van New York afbreken vanwege een ziektegeval in de familie en geldgebrek. In datzelfde jaar toonde hij voor het eerst zijn werk in een groepsexpositie met Mark Innerst, David Robbins, Jennifer Bolande en John Miller bij de White Columns Gallery.

Ken Lum ging in 1983 bij de OR Gallery in Vancouver werken en organiseerde daar ondermeer tentoonstellingen van Ian Wallace, Daniel Buren, Thomas Lawson, Shelagh Alexander en Barbara Kruger. In 1985 had hij zijn eerste tentoonstelling bij Galerie Rudiger Schöttle in München, samen met Barbara Ess en Rodney Graham, en had het jaar daarop tentoonstellingen op verschillende plaatsen in Europa. In 1987 verhuisde Ken Lum naar Toronto, en gaf hij les aan de Universiteit van Ottawa. Hij keerde in 1989 weer terug naar Vancouver.

BIBLIOGRAPHY
BIBLIOGRAFIE

Ken Lum Selected Bibliography VII.78-I.90

Periodicals/Tijdschriften

Hübl, Michael. "Ausgeleuchtet". *Kunstforum International*, No. 105 (January/February 1990): 299-302 (Illustration).

Danzker, Jo-Anne Birney. "Lum in a Hot Climate". *Vancouver* 23 (February 1990): 62-63.

Lloyd, Jill. "Cologne-Dusseldorf". *Art International* 9 (Winter 1989): 96.

Bourriad, Nicolas. "Ludwig Wittgenstein & l'Art du XXe Siècle". *Galeries*, No. 34 (Dec./Jan. 1990): 94-101, 139.

Nickas, Robert. "The Politics of Time". *Arena* (Madrid), No. 0 (Winter 1990): 58-61.

Wallace, Keith. "Fast Forward". *Canadian Art* 6, No. 4 (Winter 1989): 32.

Tolnay, Alexander. "Internationale Foto-Triennale Esslingen 1989". *Kunstmagazin Zyma*, No. 5 (November/December 1989): 74-77.

Ciavoliello, Giulio. "Ken Lum". *Juliet Art Magazine* (Trieste), No. 44 (Oct./Nov. 1989): 29.

Danzker, Jo-Anne Birney. "Three Modern Masters". *Western Living* 19 (November 1989): 56-56e.

"Alan Belcher" (Interview by Ken Lum). *Journal of Contemporary Art* 2 (Fall-Winter 1989): 7-19.

Miller, Earl. "Focus: Ken Lum". *Canadian Art* 6 (Fall 1989): 121.

Faber, Monika. "Vis à Vis der Kamera". *Camera Austria*, No. 30, p. 3-11.

Scalan, Joseph. "Problems with Reading/Rereading". *Artscribe*, No. 77 (September/October 1989): 84-85.

Palmer, Laurie. "Chicago: Problems with Reading/Rereading". *Artforum* 28 (September 1989): 151.

Schütz, Heinz. "Das Theatre Der Embleme: Neoemblematik: Warenemblem und Totentanz". *Kunstforum International* No. 102 (July/August 1989): 121-131.

Bulka, Michael F. "Problems with Reading/Rereading". *New Art Examiner* 16 (Summer 1989): 40.

Meneguzzo, Marco. "Milan". *Contemporanea* 2 (March/April 1989): 12-13.

Metzger, Rainer. "Hinterlist Und Augenschein: Jeff Wall Und Ken Lum in Der Galerie Schöttle". *Applaus*, (Munich) (March 1989): 42.

Weiermair, Peter and Faust, Wolfgang Max. "Prospect '89". *Wolkenkratzer*, No. 1 (January/February 1989): 24-45.

"Banz Speziell: Galerie Projekte". *Wolkenkratzer*, No. 1 (January/February 1989): 22.

Rubin, Birgitta. "Spackad Vardag I. Talande Bilder". *DN.Pa Stan*, Stockholm, November 19 - 25, 1988, p. 17.

Olvang, Bengt. "Desperate Living". *Aftonbladet*, (Stockholm) November 26, 1988, p. Kultur 4.

Alton, Peder. "Konstnaren som Underhallare". *Dagans Nymeter*, (Stockholm) December 6, 1988, p. Kultur 4.

Gravel, Claire. *Le Devoir*, December 31, 1988, p. C8.

Goldmann, Daniela. "(W)orte-Kunst im Kon(text)". *Nike*, No. 26 (December/February 1988/1989).

Miller, Earl. "The Discursive Field of Recent Photography". *Parachute*, No. 52 (September 1988): 56-57.

Pelenc, Arielle. "Sign of the Times". *Flash Art*, No. 140 (May/June 1988): 113-114.

Sans, Jerome. "Interview with Ken Lum". *Flash Art*, No. 140 (May/June 1988): 92-93.

Magnani, Gregorio. "Spazi Nuovi". *Lei*, No. 129 (May 1988): 227.

Magnani, Gregorio. "La Nuova Arte del Portrait". *Lei*, No. 128 (April 1988): 266-269.

Miller, John. "Ken Lum: Nature Morte". *Artforum* 26 (April 1988): 144.

Magnani, Gregorio. "Second Generation Post-Photography". *Flash Art*, No. 139 (March/April 1988): 84-87.

Watson, Scott. "Zweimal Canada Dry: Sechs Künstler aus Vancouver". *Wolkenkratzer*, No. 2 (March/April 1988): 28-33.

Day, Peter. *Canadian Art* 5 (Spring 1988): 29.

Craven, David. "Toronto". *Bomb*, No. 23 (Spring 1988): 68-77.

Koether, Jutta. "Ken Lum: Daniel Buchholz". *Artscribe*, No. 68 (March/April 1988): 28-33.

Public Access, eds. "Untitled Language Paintings, 1987". *Public* 1 (Toronto) (Winter 1988): 44-51.

LePage, Jocelyne. "Une Petite Tranche des Années 60, une Etoile Espagnole et un Peintre Plutôt Sculpteur". *La Presse* (Montreal) March 19, 1988, p. E1, E3.

Gravel, Claire. "Ken Lum: Le Dernier de l'Avant-Garde". *Le Devoir* (Montreal) March 5, 1988, p. C7.

Godfrey, Stephen. "Art Beyond the Galleries". *The Globe and Mail*, February 20, 1988, p. E3.

Tousley, Nancy. "Art Given Social Voice". *The Calgary Herald*, January 23, 1988

Durand, Regis. "Jenny Holzer, Louise Lawler, Ken Lum". *Art Press*, No. 120 (December 198).

Ess, Barbara and Branca, Glenn, eds. "Thought Objects". *Just Another Asshole*, No. 7 (New York) (1987): 30.

Artner, Alan G. "At the Galleries". *Chicago Tribune*, May 14, 1987, Section 5, p. 11E.

Van Sinderen, Wim. "Warhol Voorbij: Jeff Koons, Ken Lum, Simon Linke". *Vinyl*, No. 4 (Amsterdam) (April 1987): 44-47.

Godley, Elizabeth. "VAG Opens Display of Local Works". *The Vancouver Sun*, April 24, 1987, p. E1, E2.

Karcher, Eva. "Schöne Madonnen und Reiner Alltag". *Suddeutsche Zeitung*, April 23, 1987.

Stainsby, Mia. "Some Steam Behind the Polish". *The Vancouver Sun*, April 16, 1987, p. E2.

Blase, Christoph. "Der Reine Alltag und die Kleinen Unterschiede". *Wolkenkratzer*, No. 3 (May/June 1987): 63-64.

Miller, John. *Artscribe*, No. 62 (March/April 1987): 82-83.

Hume, Christopher. "New Faces". *The Toronto Star*, March 7, 1987, p. K3.

Beyer, Lucie. "Ken Lum, James Casebere, Clegg & Guttman". *Flash Art*, No. 132 (February/March 1987): 112.

Javault, Patrick. "L'Usage du Mobilier Dans l'Art Contemporain Double Regard". *Art Press* Hors Serie, No. 7 (Spring 1987): 80-83.

Kuspit, Donald. "Regressive Reproduction and Throwaway Conscience". *Artscribe* 61 (January/February 1987): 26-31.

"Advertisements by Artists: Alan Belcher, Ken Lum, Jana Sterbak". *C Magazine, Canadian Art, File Magazine, Parachute, Parallelogramme, Parkette, Vanguard* (Winter/Spring 1986/1987).

Wallace, Ian. "Image and Alter Image: Roy Arden". *Vanguard* 16 (February/March 1987): 24-27.

Wallace, Ian. "Image and Alter Image: Ken Lum". *Vanguard* 15 (December 1986-January 1987): 23-25.

File Megazine , No. 26 (Centrefold) (December 1986).

"Ensemble d'Objets Troisième Version". *Des Arts* No. 5 (Winter 1986): 113.

deMoffarts, Eric. "Au Cœur de Maelstrom: une Exposition 'Difficile'". *Arte Factum* 3 (ill.) (November 1986-January 1987).

Linker, Kate. *Artforum* 25 (November 1986): 133.

Javault, Patrick. "Sol LeWitt, General Idea, Ken Lum". *Nike*, No. 15 (October/November 1986): 31.

Jones, Ronald. *Flash Art*, No. 130 (October/November 1986): 73-74.

Weiner, Ellis. "My Kid Could Do That". *Spy* (October 1986): 56.

Heartney, Eleanor. *The New Art Examiner* 14 (September 1986): 57.

Buckley, Anne. "Damaged Goods as Art Form". *Staten Island Advance* (New York), August 8, 1986.

"The Public Art Show". *Preview* (North Carolina Museum of Art) (Summer 1986): 11.

Levin, Kim. "Shop Art". *The Village Voice*, July 22, 1986, p. 57.

Raynor, Vivian. "Art: Objects are subjects of 'Damaged Goods'". *The New York Times*, July 18, 1986.

Staniszewski, Mary Anne. "Corporate Culture". *Manhattan Inc.*, No. 3 (June 1986): 158-159.

Giroud, Michel. "Enjeux de l'Objet". *Kanal* (June 1986).

Corbeil, Carole. "Putting a New Face on the Use of Logos". *The Globe and Mail*, April 3, 1986, p. D7.

Yanover, Shirley. "Corporate Oblivion: David Mach/Ken Lum". *C Magazine* 10 (Summer 1986): 58-59.

Hume, Christopher. "Making Privateness Public in Stunning Art". *The Toronto Star*, April 4, 1986, p. D20.

Johnson, Eve. "The Politics of Logos". *The Vancouver Sun*, January 30, 1986, p. B6.

Lahnert, Petra. "Konzept-Kunst". *Nike*, No. 11 (December 1985-February 1986): 16-17.

Wallace, Ian. "An Introduction to the Exhibition". Exhibition brochure. New York: The 49th Parallel Centre for Contemporary Canadian Art, 1985.

Jones, Ronald. "Distress". *C Magazine* , No. 8 (Winter 1985): 46-50.

Arden, Roy. *Vanguard* 14 (October 1985): 46-47.

"Aktuell in Münchner Galerien: Oasen in der Wüste". *Suddeutsche Zeitung*, No. 169 (Spring 1985): 36.

Town, Elke. "Between Affirmation and Contempt". *C Magazine*, No. 5 (Spring 1985): 43-45.

"Recent Work: Ken Lum". *Real Life Magazine*, No. 13 (Winter 1984): 13-14.

Serafin, Bruce. *Vanguard* 13 (September 1984).

"Three Sculptures: Ken Lum". *Rubicon* (Montreal), No. 3 (Summer 1984).

Johnson, Eve. "Modern Art From the Suburbs?" *The Vancouver Sun*, June 5, 1984, p. B8.

"Thomas Lawson and Ken Lum: A Conversation Between Two Artists". *Flash Art*, No. 117 (April/May 1984): 54-55.

Gilbert, Liz. "Open Studios on Weekend?". *The East Ender* (Vancouver) (February 9, 1984): 15

Deggan, Paul. "No Label Can Make Art of Sofa". *The Vancouver Sun*, January 10, 1984 (Letters to the Editor), p. A5.

Johnson, Eve. "What you might call cushioning the shock". *The Vancouver Sun*, December 29, 1983, p. B1.

Ramsey, Ellen. "Ken Lum: OR Gallery". *Parachute*, No. 33 (Winter 1983): 47.

Haraldsson, Arni Runar. *Vanguard* 12 (December 1983/January 1984): 34-35.

"Documentation: Ken Lum". *Real Life Magazine*, No. 8 (Spring/Summer 1982): 14-15.

Daniel, Barbara. *Vanguard* 11 (March 1982) (Cover illustration): 30.

"Walk Piece". *High Performance* 2, (June 1979) (Text by artist): 41.

"Living Statue Tries Experiment". *The Surrey Leader*, (Surrey, B.C.), July 5, 1978, p. 12.

Catalogues/Catalogi

Selections From the Ann and Marshall Webb Collection. Toronto, Canada: Art Gallery of York University, 1989, curated by Loretta Yarlow, interview with Ann and Marshall Webb.

Foto-Kunst. Stuttgart, West Germany: Stuttgarter Staatsgalerie, 1989, text by Jean-Francois Chevrier.

Prospect Photographie. Frankfurt, West Germany: Frankfurt Kunstverein and Schirn Kunsthalle, 1989, curated by Peter Weiermair.

Vis à Vis Der Kamera: Aspekte der Actuellen Portrait Fotografie. Vienna, Austria: Galerie Grita Insam, 1989.

Fictions. Montreal, Canada: Galerie Aubes 3935, 1989, organized by Annie Moulin-Vasseur, curated by Jerome Sans.

D & S Austellung. Hamburg, West Germany: Kunstverein in Hamburg, 1989, curated by Frank Barth, Thomas Wulffen et al.

Wittgenstein. Vienna, Austria: Vienna Secession, 1989, curated by Joseph Kosuth.

Internationale Fototriennale 1989. Esslingen, West Germany: Villa Merkel, 1989, text by Manfred Schmalriede et al.

Prospect '89. Frankfurt, West Germany: Frankfurt Kunstverein and Schirn Kunsthalle, 1989, curated by Peter Weiermair.

(W)orte. Munich, West Germany: Galerie Der Künstler, 1988, text by Heinz Schütz.

New York Now. Gothenburg, Sweden: Gothenburg Museum of Art, 1988, curated by Thord Thordeman.

Special Affects: The Photographic Experience in Contemporary Art. Milan, Italy: Giancarlo Politi Publications, 1989, text by Gregorio Magnani, Giorgio Verzotti, Daniela Salvioni.

Presi X Incantamento. Milan, Italy: Museo Padiglione d'Art Contemporanea, 1988, text by Gregorio Magnani, Giorgio Verzotti, Daniela Salvioni.

Furniture as Art: Recent Tendencies in Sculpture. Rotterdam, The Netherlands: Museum Boymans-Van Beuningen, 1988, curated by Taliatha Schoon, Karel Schampers, Elbrige de Groot, text by Huub Mous.

Art et Langage, Années 80, Oeuvres Choisies. Rennes, France: Centre d'Histoire de l'Art Contemporain, 1988, organized in association with Ecole des Beaux-Arts, Quimper, curated by Jean-Marc Poinsot, text by Michele Goarant.

The Discursive Field of Recent Photography. Toronto, Canada: Artculture Resource Centre, 1988, curated and text by Tom Folland.

Ken Lum. Montreal, Canada: Musée d'Art Contemporain, 1988, curated and text by Manon Blanchette.

Striving for Ideal Resolution. Calgary, Canada: Nickle Art Museum, 1988, curated and text by Donna McAlear.

Nightfire. Amsterdam, The Netherlands: de Appel Foundation, 1987, curated by Saskia Bos.

Material Fictions. Binghamton, New York: State University of New York, 1987, curated by France Morin, text by Ronald Jones.

Kunst Mit Fotografie. Stuttgart, West Germany: Galerie Ralph Wernicke, 1987.

Der Reine Alltag. Munich, West Germany: Galerie Christophe Durr, 1987, curated by Matthias Buck and Christian Nagel, text by Rainer Metzger.

Foto Cliché. London, England: Victoria Miro Gallery, 1986.

Au Coeur du Maelstrom. Brussels, Belgium: Palais des Beaux-Arts, 1986, curated by Chris Dercon et al.

Caravelles: Quadriennalle Internationale de Design. Grenoble, France: Centre National d'Art Contemporain, 1986, curated by Jacques Guillot.

Damaged Goods: Desire and the Economy of the Object. New York: The New Museum of Contemporary Art, 1986, curated and text by Brian Wallis.

Public Art: A Blunt Instrument. Atlanta, Georgia: The Nexus Centre for Contemporary Art, 1985, curated and text by Ronald Jones.

Miyagi Biennale. Sendai, Japan: Miyagi Museum of Art, 1984, curated by Toshiaki Fukumura.

ACKNOWLEDGEMENTS VERANTWOORDING

This publication was issued in conjunction with the exhibition KEN LUM organized by Jon Tupper at the Winnipeg Art Gallery, February 24 to April 29th 1990. Versions of the exhibition were subsequently presented at the Vancouver Art Gallery, August 15 to October 8, 1990 and to the Witte de With Centre for Contemporary Art in Rotterdam, December 8, 1990 to January 20, 1991.

Publication and exhibition produced with the support of the Canada Council Exhibition Assistance Program; with the assistance of the Arts Promotion Division, External Affairs and International Trade Canada / avec l'aide de la Direction de le Promotion artistique, Affaires extérieures et Commerce extérieur Canada.

Witte de With is an activity of the Rotterdam Arts Council.

Thanks to: Alan Belcher, Toronto; Daniel Buchholz, Köln; Dennis Cardiff, The Canada Council Art Bank; Galerie Crousel-Robelin Bama, Paris; Ron Frohwerk, Winnipeg, Dr. E. Gibson, Vancouver; Galerie Johnen and Schöttle, Köln; Robbin Lockett Gallery, Chicago; Massimo de Carlo Arte Contemporanea, Milano; Galerie Meert-Rihoux, Brussels; Gerd Metzdorff, Vancouver; Manon Blanchette, Musée d'art contemporain de Montreal, Dr. Bruce Naughton, Chicago; Galerie Nelson, Lyon; Galleri Nordanstad-Skarstedt, Stockholm; Yves Pepin, External Affairs Canada; Gallerie Rüdiger Schöttle, München; Lynn Sowder, First Bank, Minneapolis; Gary Dufour, Vancouver Art Gallery; Vista Publications, Toronto; Ann and Marshall Webb, Toronto; Ralph Wernicke, Stuttgart; Carol Beggs, Maurice Fox and Carey Archibald, Winnipeg Art Gallery; Linda Boersma, Paul van Gennip, Barbera van Kooij, Gosse Oosterhof, Witte de With, Rotterdam and the Rotterdamse Kunststichting; Wolff Gallery, New York. Jeff Wall's contribution to the publication is greatly appreciated. Special thanks to Bruce Ferguson.

It has been a privilege to work with Ken Lum on the planning and realization of the exhibition. **-JT**

Deze publikatie werd uitgegeven ter gelegenheid van de KEN LUM-tentoonstelling georganiseerd door Jon Tupper in de Winnipeg Art Gallery van 24 februari tot 29 april 1990. In gewijzigde vorm ging de expositie vervolgens naar de Vancouver Art Gallery van 15 augustus tot 8 oktober 1990, en naar Witte de With Centrum voor Hedendaagse Kunst, in Rotterdam, van 8 december 1990 tot 20 januari 1991.

Publicatie en tentoonstelling kwamen tot stand met steun van:
De Canadese Kunstraad
- Tentoonstellingsfonds
Buitenlandse zaken Canada
- Afdeling kunstpromotie

Witte de With is een activiteit van de Rotterdamse Kunststichting.

Photography/Fotographie:

p. 6, Courtesy Galleri Nordanstal-Skarstedt; p. 10+, Courtesy Quentin Bertoux, Grenoble; p. 10⁝, Michael Raine; pp. 14+, 42-43, 60, Ernest Mayer, Winnipeg Art Gallery; pp. 16, 26, 44, Robert Keziere; pp. 18, 36, 48, Ken Lum; pp. 20, 34, Courtesy Robbin Lockett Gallery (Chicago); pp. 22, 32, 68, Courtesy Musée d'art contemporain de Montréal; p. 28, Herman Schulte; pp. 30, 72, Courtesy Massimo De Carlo Arte Contemporanea; p. 38, Courtesy Leo Castelli Gallery; pp. 54, Courtesy Ralph Wernicke, Stuttgart; p. 58, Zindman/Fremont; p. 62, Courtesy Galerie Nelson, Lyon.; p. 66, Courtesy Vista Magazine (692967 Ontario, Inc.); p. 70, Courtesy Dick Orrland, Stockhol.

Cover/Omslag:
Melly Shum Hates Her Job, 1989. Plexiglas & foto, 102 X 229 cm.
Coll. Meert-Rihoux, Brussels. Foto Herman Schulte.
Inside Cover/Binnenzijde Omslag:
(detail) *Untitled Language Painting*, 1987. Oil on wood/olieverf op haut,
213 x 213 cm. Coll. Gerd Metzdorff.

Translation/Vertaling: Jacob Groot, Frans van der Wiel

English Editor/Engelse redaktie: Meeka Walsh

Proofreading/Correctie: Proofreaders Ink Winnipeg/Linda S. Boersma

Design/Ontwerp: Alan Belcher

Layout: Winnipeg Art Gallery

Distribution/Verspreiding: The Winnipeg Art Gallery
300 Memorial Blvd
Winnipeg Mb
Canada, R3C 1V1
(204) 786-6641
FAX (204) 788-4998

Gedrukt in een oplage van 2000 door Friesen Printers, Altona,Winnipeg, Canada.

Printed in an edition of 2000 by Friesen Printers, Altona, Manitoba, Canada.





ME
SH
HA
H
J